



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: (In)visibilidades: luces y sombras en la construcción fotográfica de lo carcelario

Autores (en el caso de tesis y directores):

Ana Laura Martín Rodríguez

Carolina Andrea Zangoni

Natalia Fortuny, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

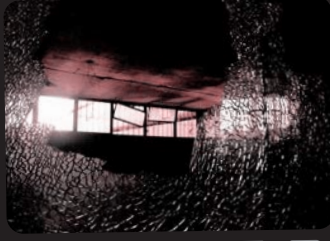
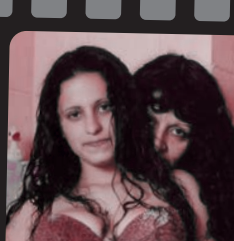
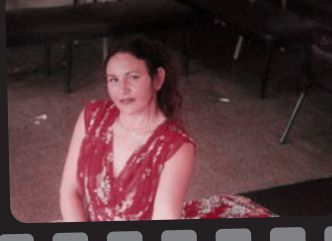
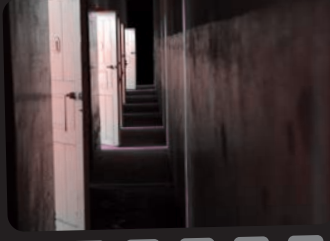
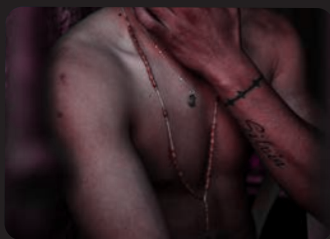
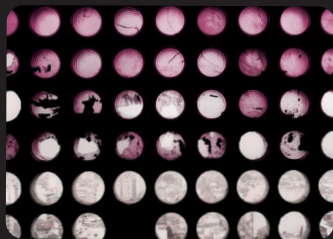
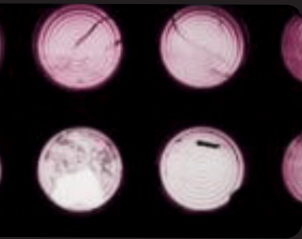
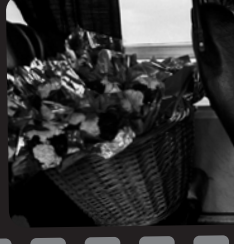
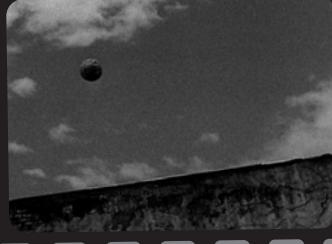


(in)visibilidades

Luces y sombras en la construcción
fotográfica de lo carcelario

Ana Laura Martín Rodríguez - Carolina Andrea Zangoni

Tutora: Natalia Fortuny





UBA **Sociales**
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

(In)visibilidades: luces y sombras en la construcción fotográfica de lo carcelario

Tesina de grado
-2018-

Carolina Andrea Zangoni
DNI: 37.007.190
carolinazangoni@gmail.com

Ana Laura Martín Rodríguez
DNI: 34.629.412
martinranalaura@gmail.com

Tutora: Natalia Fortuny

Agradecimientos

A nuestras familias, que nos vieron empezar la carrera e hicieron posible que hoy estemos dando nuestros últimos pasos. Por un sinnúmero de razones, gracias, Andrea Rodríguez Gauxax, Jorge Martín, Sofía Martín Rodríguez, Silvia Cao, Néstor Zangoni y Sebastián Zangoni.

A Alejandra Godoy, Eliana Castro, Antonella Capezzera, Nazanera Nicosia, Maximiliano Ávalos, Ailín Calisto, Desiré Moreno, Mayra Sosa y todas las amistades que estuvieron siempre a nuestro lado.

A Nahuel Perlinger, por sus aportes teóricos, que nos acercaron a un mundo jurídico “desconocido”. Por abrirnos su biblioteca. Por leernos y dedicarnos su tiempo y colaboración constante.

A nuestros compañeras y compañeros de trabajo y militancia por apoyarnos en más de una ocasión mientras terminábamos estas páginas. A Florencia Pertusio y a quienes hacen Barricada TV.

A Victoria Gesualdi y Leandro Teyseire por contactarnos con sus colegas, facilitarnos materiales y brindarnos sus conocimientos para hacer y pensar la fotografía.

A todos los fotógrafos, fotógrafas, talleristas y ex detenidas por responder a nuestras preguntas, y compartirnos sus imágenes y experiencias.

A quienes hacen posible el “Grupo Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política” (FoCo), del Instituto de Investigaciones Gino Germani, por generar un espacio de reflexión y despertarnos nuevos interrogantes en relación a las imágenes.

A Natalia Fortuny, nuestra tutora, por sus valiosos aportes como investigadora, poeta y fotógrafa. Por marcarnos recorridos y, a su vez, darnos la libertad y confianza para trazar los propios. Por habernos acompañado con tanta paciencia y dedicación en todo el proceso.

A la Universidad de Buenos Aires que nos enseñó a tener una perspectiva diferente y crítica. Y, en especial, a la Facultad de Ciencias Sociales, donde aprendimos -más allá de cualquier programa- a defender y valorar la educación pública.

Ana Laura y Carolina

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1. ALGUNOS LINEAMIENTOS TEÓRICOS	28
CAPÍTULO 2. DISPOSITIVO Y SUBJETIVIDAD: UN JUEGO DE RELACIONES	37
2.1 Un recorrido por las instituciones carcelarias a través de las imágenes	41
2.2 Los cuerpos dóciles	47
2.3 (Des)vestir el cuerpo: desnudez en el escenario carcelario	51
2.4 Rostridad: una expresión de individualidad	54
2.5 Del fuera de campo a la inquietante extrañeza	57
2.6 Cuerpos marcados: tatuajes y cicatrices	60
2.7 El cuerpo femenino: sexualidad y maternidad	63
2.8 Cuerpos e imágenes que resisten	68
CAPÍTULO 3. PRESENTACIÓN- AUTOPRESENTACIÓN: MIRADAS DESDE “ADENTRO”, MIRADAS DESDE “AFUERA”	71
3.1 Foráneos entre rejas: la mirada de otro	72
3.2 Historias en imágenes: la presentación de una vida ajena	77
3.3 Disciplinamiento, límites y restricciones carcelarias para los visitantes	81
3.4 Historias de vida de habitantes de los muros: la autopresentación	83
3.5 Fotografiar habitando los límites carcelarios	88
3.6 La especificidad de los talleres con fotografía estenopeica y los recursos técnicos	90
3.7 Cruces de miradas	93
CAPÍTULO 4. ESPACIOS INHABITADOS: MUROS Y MARCAS DE LA TUMBA	97
4.1 Rastros de presencias	100
4.2 Los restos: objetos fósiles de los espacios carcelarios	104
4.3 El tiempo: la pena en la prisión	107
4.4 Estructuras: los altos muros y el afuera	109
4.5 Los barrotes y el panóptico omnipresente	112
4.6 Espacios de luces, espacios de sombras	113
4.7 Paredes como arte y como documento	116
4.8 Tres construcciones de espacios carcelarios	119
REFLEXIONES FINALES	121
BIBLIOGRAFÍA	128
ANEXOS	139

*Si la visibilidad es una configuración del orden del
artificio de lo visible, produce a través del hecho
mismo una invisibilidad, como la luz crea sombra.*

Patrick Vauday

*Hay algo en el espíritu humano que sobrevivirá y
prevalecerá, hay una pequeña y brillante luz
ardiendo en el corazón del hombre que no se
apagará sin importar cuán oscuro se vuelva el
mundo.*

León Tolstoi

INTRODUCCIÓN

Las prisiones se constituyeron como pena universal a comienzos del siglo XIX y aún hoy son instituciones que continúan vigentes. Con el absolutismo monárquico, tan solo un siglo antes, el suplicio -una agonía lenta basada en el castigo físico como forma de sanción- era una ceremonia política y pública. El objetivo de este proceso, que implicaba dolor y tortura, era reafirmar la soberanía del príncipe ante los ojos del pueblo. En el marco de una sociedad en plena transformación, algunos reformadores, como el Marqués de Beccaria, propusieron una nueva economía penal, en la cual la proporcionalidad de las penas debía variar en función de los delitos.

Foucault sostiene que la implementación de la guillotina significó un cambio cualitativo en la filosofía del castigo, en tanto transformó el suplicio en una rápida ejecución capital. Con el posterior surgimiento de la prisión moderna, las medidas punitivas se orientaron hacia los “infractores de la ley”, legitimando un poder racional centrado en la definición de reglas. Sus formas embrionarias pueden rastrearse incluso antes de su introducción en el sistema penal, en toda la ciencia del cuerpo y de su “corrección” (Foucault, 2012, p.198).

Con los príncipes, el suplicio legitimaba el poder absoluto y su “atrocidad” se desplegaba sobre los cuerpos, porque el cuerpo era la única riqueza accesible. El correccional, el hospital, la prisión, los trabajos forzados, nacieron con la economía mercantil y evolucionaron con ella. El exceso ya no era necesario, sino todo lo contrario. El objetivo era la mayor economía del sistema penal. Ese era -y es- el sentido de su “humanidad”. En la nueva realidad social, lo importante no era “la ejemplaridad de la pena, sino su eficacia” (Foucault, 2012, p.197).

Una vez que la burguesía se constituyó como el actor político dominante, el eufemismo de la protección bajo la figura de un monarca absoluto fue reemplazada por una visión pragmática de disciplinamiento, que dio lugar al derecho liberal moderno. Para ello, y entre otros dispositivos, se diseñaron grandes construcciones arquitectónicas basadas en el “panóptico” de Bentham. Estas estructuras permitían que un pequeño número de guardiacárceles pudiese observar, desde una torre central, a una numerosa población de internos.

Este modelo punitivo, en el que la violación del contrato social era castigada con penas proporcionales medidas según el tiempo de privación de la libertad, es el que finalmente llegó a América Latina a mediados del siglo XIX, de la mano de los cuáqueros y presbiterianos. Contemporáneamente, ellos se encontraban desarrollando en Estados Unidos los sistemas penitenciarios “filadélfico” y “auburniano” -en referencia a sus

ciudades de origen-, basados en el aislamiento, el trabajo obligatorio y los principios de la arquitectura panóptica (Ciafardini, Olaeta y Gándaras Costa, 2012).

Según Calveiro, la observación de los sistemas punitivos actuales y el modo en que actúan sobre los cuerpos permite identificar las estructuras específicas del poder que se ejerce en las modernas democracias neoliberales. En este sentido, la autora plantea que la reorganización hegemónica del mundo implicó una reorganización penitenciaria: el pasaje a un Estado penal, “centrado en el castigo y encierro de ciertos sectores de la sociedad” (Calveiro, 2010, p.58).

En Argentina, las primeras legislaciones referidas a las prisiones tuvieron lugar luego de la Revolución de Mayo. A partir de mediados de 1800, comenzaron a tomar fuerza, como forma privilegiada de castigo, las penas privativas de la libertad¹. “En un proceso que involucró elementos muy diversos -la evolución de las burguesías y concepciones nuevas del cuerpo humano, entre otros- la naturaleza del castigo cambió” (Caimari, 2004, p.34).

Es necesario entender este proceso enmarcado en un clima de modernización de los Estados Nación² de toda la región³. La realidad carcelaria argentina recibió influencias de doctrinas y métodos del mundo hispánico y occidental⁴, que participaron en la configuración de sus características particulares. “Fenómenos como el de la implantación del régimen penitenciario solo tienen explicación si se los aborda a nivel hemisferio, a partir de proyectos y experiencias de otras naciones” (Levaggi, 2002, p.17). En este nuevo contexto, la privación de la libertad fue la sanción predilecta, dado que era la que mejor se adecuaba a la mediatización del poder estatal sobre el cuerpo de los castigados (Caimari, 2004).

Argentina fue un país pionero en cuanto a la modernización de la infraestructura carcelaria. Así lo demuestran la cárcel de Mendoza -destruida por un terremoto en 1861, antes de su inauguración- y las prisiones bonaerenses de San Nicolás de los Arroyos, Dolores y Mercedes⁵, estrenadas en 1877. En ese mismo año, se abrió la Penitenciaría

¹ La cárcel en un primer momento se pensó como un sitio para “custodiar a los hombres y no para castigarlos”. El proyecto de Constitución de 1852, de Juan Bautista Alberdi, planteaba que “las cárceles húmedas, oscuras y mortíferas” debían “ser destruidas” (art.19). La Constitución de 1853, por su parte, dispuso que las cárceles de la Confederación serían “sanas y limpias, para seguridad y no para castigo de los reos detenidos en ellas” (art. 18).

² Las penitenciarías, que implicaban una costosa innovación para los Estados, eran un reflejo de la modernidad, del alcance de nuevas técnicas de castigo que requerían un poder médico-jurídico.

³ Para la segunda mitad del siglo XIX surgió la necesidad de eliminar las penas “cruels y humillantes” y se impulsó en toda la región la construcción de cárceles modernas, donde se impartiría un castigo “civilizado”. Pero la mayoría de los países latinoamericanos no reformaron la totalidad de su sistema penal, por lo que, en primera instancia, esas penitenciarías “modernas” convivían con las cárceles tradicionales.

⁴ Fueron llevados adelante varios impulsos modernizadores desde las élites -que tuvieron a las penitenciarías como un eje central- para el “progreso y orden” de los Estados modernos. Estos proyectos se desarrollaron imitando a Estados Unidos y Europa.

⁵ Además, también fueron fundamentales el presidio de Ushuaia, construido en 1902 en una zona desierta con necesidad de soberanía estatal, y la Penitenciaría de Córdoba, que data de 1895.

de Buenos Aires, que se volvió un laboratorio en materia disciplinaria y una referencia dentro del país y América Latina. Se trataba de un ejemplo de renovación y reforma punitiva, dado que incorporaba las técnicas penitenciarias en boga, tanto a nivel local como global.

Poco a poco, el “criminal” comenzó a pensarse como una nueva figura dentro de la sociedad: el que causa un daño y la perturba. Se consolidó, así, “la idea del criminal como enemigo interno, como aquel individuo que rompe el pacto que teóricamente había establecido con la sociedad” (Foucault, 2005, p.97). Las cárceles, entonces, servirían para moldear y corregir a estos “criminales”, instaurando hábitos racionales y autocontrolados. “La prisión debía transformarse en un espacio ordenado, higiénico y reglamentado. Su muro separaría el orden del castigo del desorden del mundo” (Caimari, 2004, p.42). Todo ello implicó, por ejemplo, desplegar argumentos parciales sobre los regímenes de encierro, modelos de arquitectura carcelarios y terapias correctivas.

Y dentro de este consenso en torno a la prisión como lugar de castigo se produjo la conciencia absoluta -fervorosa, incluso- de decenas de estudiosos de designar al sistema penitenciario como la técnica de tratamiento de los delincuentes de la sociedad argentina moderna. (Caimari, 2004, p.46)

Actualmente, existen en Argentina 290 unidades de detención, siendo el Sistema Penitenciario de la provincia de Buenos Aires (con 54 instituciones) y el Sistema Penitenciario Federal (con 33 establecimientos) las jurisdicciones con más cárceles. Según el informe del Sistema Nacional de Estadística sobre Ejecución de la Pena (SNEEP) del 2016, para el 31 de diciembre de ese mismo año, había 76.261 personas detenidas en cárceles del país. Es decir que la tasa de detenidos era de 175 cada 100.000 habitantes.

Históricamente, la relación entre el dispositivo fotográfico y el carcelario ha adquirido diferentes formas y manifestaciones. Domenech (2003) plantea que, en lo que respecta a la constitución de un relato oficial, el dispositivo fotográfico registró y documentó los actos de inauguración, las ceremonias y las formas de ejercicio del poder a partir de la exhibición de las jerarquías y de esas grandes instituciones disciplinarias propias del Estado moderno.

Además, la fotografía se consagró como un elemento fundamental dentro del ritual de ingreso a las prisiones. La foto carnet de cada recluso o reclusa a los fines de su identificación puede entenderse como un intento de capturar los cuerpos del mismo modo que lo hacían -lo hacen- las cárceles.

Ya en el siglo XIX, especialmente a partir de la teoría lombrosiana y el bertillonaje⁶, las imágenes sirvieron para identificar “rasgos criminales” según los caracteres antropométricos de los sujetos (re)presentados. De este modo, se construyeron estereotipos y estigmas asociados a los mismos.

La criminología argentina no estuvo exenta de este clima de época. El ex comisario José Sixto Álvarez, más conocido como Fray Mocho, fue autor de la Galería de Ladrones de la Capital (1880-1887), que incluía la descripción conductual y física de los delincuentes. El objetivo era fijar fotográficamente su identidad para que pudieran ser fácilmente reconocidos (García Ferrari, 2009).

Más allá de estas formas en las que se vinculó con el poder estatal, en lo que concierne a la relación entre fotografía y prisión, las imágenes también cobraron un papel importante para los propios detenidos y detenidas. Aún hoy, una foto colgada en las paredes despintadas de sus celdas es una de las formas de estar cerca de un ser querido. En este sentido, constituyen pequeños tesoros impresos o revelados, en cajas, afiches, portarretratos.

Otra forma en que la fotografía todavía convive con estas instituciones es cuando, ocasionalmente, un fotógrafo o fotógrafa logra traspasar sus muros para tomar imágenes “no oficiales”, registrar rutinas, cuerpos, rostros y presentar lo carcelario a quienes están fuera.

Son imágenes en las que el fotógrafo vio y oyó, pero solo guardó miradas con sales de plata, fragmentos de segundo, papeles emulsionados y cámaras, dejando las palabras para cercar las imágenes al momento de exhibirlas y exhibirse. La implacable subjetividad, paradójicamente, los exhibe como testigos capaces de mostrar su verdad, alguna verdad, o acaso un fragmento. (Domenech, 2003, pp.77-78)

Estas imágenes tienen su propia fuerza y generan sentidos que exceden las intencionalidades de sus autores o autoras, al tiempo que construyen y exhiben las subjetividades de las detenidas y detenidos.

Queremos agregar, también, otro modo en que la fotografía construye lo carcelario, y es a través de la *autopresentación* de los sujetos. En este caso, gracias al acceso a distintos aparatos fotográficos, generalmente puestos a disposición por talleres dictados al interior de las prisiones, quienes están privados de su libertad tienen la posibilidad de mostrar imágenes de sus propias vidas.

⁶ Tanto Alphonse Bertillon como Cesare Lombroso fueron exponentes de la criminología positivista. Hacia la década de 1880 se diseñaron distintos sistemas de identificación de los delincuentes, basados sus características antropométricas y en fundamentaciones biológicas.

El siguiente trabajo atiende a estas dos últimas maneras en que ambos dispositivos conviven: la presentación a través del lente de los fotógrafos y fotógrafas, y la *autopresentación* de los internos e internas. Su objetivo es indagar cómo se construye lo carcelario a partir de un corpus visual, compuesto por un conjunto de imágenes fotográficas tomadas en prisiones argentinas durante el siglo XXI.

¿Pero qué es lo carcelario? En primer lugar, es un dispositivo -del mismo modo que lo es la fotografía- en un sentido amplio, entendido a partir de los aportes de Agamben (2011a) y Deleuze (1990). Para este primer autor, dispositivo es todo aquello que tiene alguna capacidad de capturar, controlar y orientar las conductas y opiniones de los individuos, interviniendo en los procesos de subjetivación. Mientras que, en términos deleuzianos, todo dispositivo está compuesto por líneas de visibilidad, subjetividad, enunciación y ruptura o fractura. Estos conceptos teóricos, que luego serán desarrollados en profundidad, nos interesan en tanto ambos nos permiten pensar la distribución de lo visible al interior de las prisiones y la subjetividad enlazada a materialidad corporal de quienes se encuentran encerrados en ellas. Las imágenes nos presentan la evidencia de cuerpos y nos disparan algunos interrogantes a partir de lo que construyen.

En el primer capítulo de nuestra investigación, “Algunos lineamientos teóricos”, desarrollamos, a modo de marco conceptual, los aportes clásicos desde donde nos posicionamos para realizar el análisis. Son fundamentales los lineamientos e investigaciones de Michel Foucault (2005, 2009, 2014), Giorgio Agamben (2011a) y Gilles Deleuze (1990) para comprender la especificidad de lo carcelario en tanto dispositivo. A su vez, tanto Foucault como Judith Butler (2001, 2006), nos permiten definir el lugar desde el cual concebimos a los sujetos y a los procesos de subjetivación. Además, reflexionamos sobre la particularidad de las imágenes a partir de los Estudios Visuales y la Cultura Visual; como también desde los aportes de Susan Sontag (2006), Didi-Huberman (2004, 2009), Louis Marin (2009) y Patrick Vauday (2009). Los tres últimos, de la mano de Jacques Rancière (2010), son claves para pensar las fotografías en relación a los modos de distribución de lo visible.

En segundo lugar, el capítulo “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”, ahonda en las formas en que los mecanismos disciplinarios impactan sobre la materialidad corporal y cómo la misma es presentada a través de las imágenes. Aquí nos preguntamos cómo se entrecruzan las líneas de subjetividad del dispositivo fotográfico y carcelario. Para intentar esbozar alguna respuesta, fue necesario cuestionarnos sobre cuáles eran las marcas de subjetividad que aparecían en esas fotografías, de qué modo se mostraban los cuerpos y los rostros, y cómo se exhibía la relación de los internos e internas frente a la vigilancia y el poder.

¿Pero quién produce esas fotografías? ¿Cómo es la relación entre quien toma la imagen y el sujeto fotografiado? El capítulo tres, titulado “Presentación-autopresentación: miradas desde ‘adentro’, miradas desde ‘afuera’”, profundiza en el intercambio entre quienes, estando fuera de la cárcel, ingresan a ella a capturarla con sus lentes; y quienes, fotografiándose a sí mismos, autopresentan sus vidas en el encierro. ¿Cuáles son los obstáculos y posibilidades que cada sujeto tiene a la hora de tomar imágenes? ¿De qué manera se relacionan tanto con la fotografía como con el dispositivo carcelario? ¿Las miradas “desde afuera” y las miradas “desde adentro” conllevan necesariamente construcciones y recortes diferentes de la realidad?

Inmediatamente posterior, el capítulo cuatro, “Espacios inhabitados: muros y marcas de la tumba”, aborda la presentación fotográfica de espacios vacíos, sin cuerpos, prisiones que se encuentran en desuso, pero cuyas estructuras aún permanecen. ¿Cómo se exhiben esas configuraciones arquitectónicas? ¿Cómo se construyen visualmente? ¿Se presentan en ellas marcas de subjetividad, rastros de quienes las habitaron? ¿Están verdaderamente vacías?

Establecer relaciones entre el dispositivo carcelario y fotográfico es el objetivo que atraviesa todo este trabajo, e implicó identificar y reflexionar sobre aquellos elementos visibilizados o invisibilizados en ese encuentro. Es decir, pensar en aquello que resultó “(in)visibilizado”, atendiendo a los regímenes de verdad, poder y saber en los que las imágenes fueron producidas. ¿Qué es lo que puede ser/es mostrado y cómo se corresponde con las construcciones de nuestro pasado, presente y futuro?

A modo de hipótesis, proponemos que las presentaciones fotográficas de las prisiones operan entrecruzándose con las líneas de visibilidad y subjetivación de los dispositivos carcelarios, dando lugar a juegos de luces y sombras -relaciones de fuerzas- a partir de los cuales puede tensionarse el orden de lo visible.

Estado del arte

La reflexión y el análisis de las imágenes ha sido ampliamente explorada en los últimos tiempos, volviéndose cada vez más abundante y logrando abrir un lugar frente al peso de la tradición logocéntrica que acarrearán estas disciplinas. Thomas Mitchell (2009) llamó el “giro pictórico” a este cambio de paradigma en el cual la imagen se erige como un elemento central para las ciencias humanas y la cultura pública occidental.

Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación

intelectual. La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un “paradigma” y una “anomalía”, apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje. (Mitchell, 2009, p.21)

Entre las investigaciones locales y regionales en materia de imagen, podemos mencionar el trabajo *Podría ser yo: los sectores populares urbanos en imagen y palabra* (1987) de Elizabeth Jelin, elaborado en conjunto con Pablo Vila y con fotografías de Alicia D'Amico. El mismo incluyó el armado de un acervo fotográfico referido a situaciones de la vida cotidiana de los sectores populares con el objetivo de analizar qué reacciones suscitaban en una serie de entrevistados. Jelin (2010), además, indagó junto a autoras como Ludmila da Silva Catela y Mariana Giordano, la relación entre imagen, memoria e identidad a partir del encuentro entre la fotografía y los sujetos (re)presentados, que podían ser desde miembros de poblaciones originarias hasta ex detenidos de centros clandestinos de detención.

Por otro lado, desde distintas perspectivas -también sociales y humanísticas-, autores contemporáneos como Jordana Blejmar (2013), Cora Gamarnik (2011, 2013, 2015), Julio Menajovsky (2004, 2006), Claudia Feld (2012, 2013), Silvia Solas (2011), Luis Ignacio García (2013), Silvia Pérez Fernández (2011) y Natalia Fortuny (2013, 2014) han abordado las relaciones que se entretienen entre la imagen y la construcción de memoria, especialmente a partir de las (re)presentaciones visuales del terrorismo de Estado perpetrado por la última dictadura militar argentina. ¿Cómo traer al presente una ausencia? ¿Cómo es posible producir imágenes frente a la desaparición y lo impresentable? ¿Cómo estos registros o composiciones visuales pueden motivar ejercicios de memoria, articulando pasado, presente y futuro? Estas son algunas de las preguntas que, salvando sus diferencias, guían y articulan esta serie de investigaciones. A su vez, las mismas toman como objeto el soporte fotográfico entendido en sus múltiples aspectos: como huella, ficción, prueba, documento y resto de una experiencia.

En su trabajo *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2014), Natalia Fortuny indaga los cruces entre fotografía artística y violencia de Estado. Lo hace a partir de (re)presentaciones que optan por el dispositivo fotográfico para convertirse en huella o resto del horror. Fortuny propone utilizar el concepto de “memorias fotográficas”, retomado en nuestra investigación. Conceptualmente, atiende a la necesidad de considerar la especificidad de las obras dentro del conjunto de los dispositivos memoriales y se refiere a artefactos visuales que se construyen en diálogo con el pasado reciente.

Las investigaciones de Cora Gamarnik en relación a la política de las imágenes en el contexto dictatorial y posdictatorial también son pertinentes y precisan una mención

especial. Sus artículos “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina” (2011) y “El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica” (2015) son importantes antecedentes de nuestro trabajo, en tanto problematizan la relación que se da entre lo visible y lo invisible. Es decir, y en ese caso, las tensiones entre las políticas de visibilidad y la producción en el terreno de la imagen, y el ocultamiento como parte de una metodología represiva que se trasladó a la prensa del momento.

En esta línea, Claudia Feld, en “Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA” (2012), estudia cómo la fotografía pudo funcionar durante la dictadura militar argentina como parte de un sistema de ocultación y visibilidad. Feld expone de qué manera los operativos de secuestro se combinaban con lo que ocurría con las víctimas, en un contexto donde la propia dictadura buscaba que esa “invisibilización” fuera percibida por la sociedad.

Por otro lado, Julio Menajovsky -con una larga trayectoria como reportero gráfico- se orienta hacia la relación entre la fotografía de prensa, la constitución de un mercado y la apropiación social del sentido como una de sus líneas de investigación (Brook y Menajovsky, 2004). También problematiza la relación entre las imágenes, la memoria y el terrorismo de Estado, contribuyendo a -como hemos dado cuenta- un vasto campo de investigación en la materia. En su ponencia “Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención” (2006), por ejemplo, Menajovsky vincula los términos saber/ver. Parte de la invisibilización de los acontecimientos sucedidos durante la dictadura militar, de la ausencia de representación como causa o argumento del desconocimiento social generalizado. Asimismo, hace un recorrido por los modos de construcción visual de la figura del desaparecido y el uso de la ficción dentro del campo documental, en tanto práctica que guarda “una correspondencia histórica con la verdad” (2006, p.13).

Muchos de los autores mencionados confluyen en la edición *Instantáneas de la memoria. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (2013), una compilación de textos académicos articulados por Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García. Se trata, según ellos, de una “consolidación de los estudios sobre los vínculos entre imagen y memoria” (Blejmar, García y Fortuny, 2013, p.10). El trabajo delimita distintos problemas que giran alrededor de la imagen, su relación con el pasado, la representación visual, la experiencia traumática y las políticas de memoria, siempre en diálogo con la construcción de un saber. En primer lugar, el libro aborda distintas experiencias fotográficas contemporáneas a la dictadura militar argentina. El texto de Ana Longoni y Luis Ignacio García indaga un corpus de fotografías tomadas en la ESMA

durante el último gobierno de facto, sumándole archivos de la represión. Los autores plantean que, si bien hay imágenes de la dictadura argentina, “faltan ojos que las miren” (Longoni y García, 2013, p.28). En este sentido, sus aportes -que plantean una ruptura respecto a la invisibilización de las imágenes del horror- también nos sirven para preguntarnos sobre los regímenes de visibilidad de las imágenes. Por otro lado, el artículo de Claudia Feld retoma algunas problemáticas que ella misma ya había trabajado previamente en su investigación sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet (2012). Aunque de un modo más acotado, vuelve a analizar la imagen trucada de las monjas francesas secuestradas. Cora Gamarnik, por su parte, reconstruye la primera muestra de periodismo gráfico en Argentina durante el contexto dictatorial como una forma de resistencia y lucha contra la censura que sufrían los fotoreporteros. Y María Laura Gumbre y Federico Lorenz reflexionan sobre la fotografía en relación a la guerra de Malvinas. La segunda parte de *Instantáneas de la memoria. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* se aboca a la época posdictatorial en Argentina. Celina Van Dembroucke, una de las autoras incluidas en la edición, analiza los recordatorios -fotos carnet- de los desaparecidos publicados en Diario Página/12. Ella plantea que la fotografía ocupa un lugar público/privado y que las imágenes vuelven presentes aquellas ausencias. Esta relación presencia/ausencia también es relevante en nuestro propio recorrido teórico. Por su parte, el artículo de Natalia Fortuny investiga, a partir de distintos ensayos fotográficos de la posdictadura, las relaciones entre imagen y escritura. Su interés parte de las formas en que las fotos son atravesadas por la memoria, y enlaza “imágenes fotográficas y testimonios en artefactos capaces de devolver la palabra” (Fortuny, 2013, p.152). El texto de Valeria Durán, también compilado en el mismo tomo, se basa en el rol de la fotografía para la construcción de relatos biográficos, repasando el vínculo entre el espacio público e íntimo como un gesto político. Mientras que, Jordana Blejmar estudia los collages de Lucila Quieto, al tiempo que reflexiona sobre la poética del fragmento y la ética de representación de la posdictadura. Por otro lado, Máximo Eseverri indaga en las fotografías del Equipo de Antropología Forense y se pregunta sobre la estetización de las imágenes del horror. Por último, el libro ofrece una mirada a nivel regional, estableciendo asociaciones y diferencias entre la dictadura argentina y otras dictaduras latinoamericanas, así como entre los modos particulares de procesar la ausencia y la violencia a través de las imágenes. Lizbeth Arenas Fernández, por ejemplo, trabaja con fotografía y memoria en relación a la historia reciente de Perú. Mientras que, Mauricio Lissovsky y Teresa Bastos analizan las formas de resistencia en el caso brasileño. Por último, Javiera Medina propone una lectura de la muerte de Salvador Allende y Augusto Pinochet a partir de distintas fotografías, y plantea la necesidad de articular la legibilidad de la historia con su visibilidad (o visualización).

Todas estas reflexiones hiladas por Blejmar, Fortuny y García nos resultan sumamente interesantes en tanto abordan ejes y problemas que son retomados, aunque desde un lugar muy diferente, en nuestro abordaje. Sin embargo, no son las únicas.

En este sentido, resaltamos los aportes de Silvia Pérez Fernández (2011), dado que los mismos contribuyen a una historiografía de las imágenes fotográficas a nivel local, así como de la construcción de su mercado. Entre otras publicaciones, Pérez Fernández compiló el libro *¿Post-analógico? Entre mitos, píxeles y emulsiones* (2014) junto a Susana Sel y Sergio Armand, que ahonda en la transición de la fotografía analógica a la tecnología digital. Su producción teórica constituye una importante referencia a la hora de indagar acerca del uso y la producción de imágenes en la Argentina contemporánea.

Un acercamiento al estado del arte tampoco puede dejar por fuera los aportes de Ana Longoni (2000, 2008) en relación al activismo artístico posdictatorial. Si bien la autora ha trabajado con soportes que no se acotan a la fotografía, contribuyó a la teorización de una política visual que relaciona a las imágenes con los movimientos sociales para entender, de qué modo, los artefactos culturales del arte activista intervienen en las pugnas por la memoria.

Además, otros autores -desde disciplinas diversas como la Historia o el Derecho- han indagado puntualmente la relación entre crimen y fotografía, y el uso de la imagen como herramienta de identificación vinculada al Estado moderno, la ciencia y la antropometría. Entre estos trabajos, podemos destacar los aportes de Máximo Sozzo (2007), Mercedes García Ferrari (2007, 2009, 2010) y Marta Noemí Penhos (2005). Al mismo tiempo, Ernesto Domenech publicó un ensayo titulado justamente *Crimen y Fotografía* (2003), en el cual recorre las formas en las que ambos elementos conviven o convivieron como, por ejemplo, a través del registro del cuerpo de los delincuentes, las memorias de los delitos cometidos o las imágenes de las prisiones, ya fuesen oficiales o no.

Por otro lado, en el año 2007, durante el Coloquio Internacional “Fotografía y Cuerpos Políticos. Ausencia y Presencia”, realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, se reflexionó acerca de la fotografía como una conjunción de algo presente y ausente. Además, se debatió acerca de la materialidad corporal y la politicidad de su (re)presentación fotográfica. Producto de las distintas exposiciones que tuvieron lugar, surgió la publicación de *Fotografía y Cuerpos Políticos. Ausencia y Presencia* (2011), compilada por François Soulages y Silvia Solas. El libro reúne los aportes de distintos investigadores locales como Silvia Schwarzböck, Alejandra Bertucci, Alejandra Mailhe, Jessica Valladares y Ángeles de Rueda. Estos autores nos permiten pensar el modo en que los cuerpos se transforman en imágenes, de qué manera lo público y lo privado operan en la producción

de las fotografías y cómo se cruzan las imágenes fotográficas con los conceptos de sujeto, arte, identidad, memoria, política y alteridad.

El interés que ha suscitado el estudio de las imágenes desde una mirada social se ha visto reflejado, además, en el surgimiento de nuevos espacios académicos como, por ejemplo, el “Área de Estudios sobre Fotografía”, enmarcada en el ámbito de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y coordinada por Cora Gamarnik, Silvia Pérez Fernández y Julio Menajovsky. Además, se suman el “Grupo de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política” (FoCo) perteneciente al Instituto de Investigación Gino Germani y coordinado por Natalia Fortuny; y el desarrollo de las Jornadas “Fotografía y Sociedad”, también en el ámbito de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y coordinadas por Silvia Pérez Fernández.

En este escenario -en el que la fotografía comienza a ser un objeto desde otros enfoques y deja de estar relegada en relación al texto-, también se generaron algunas producciones en el seno de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (UBA), nuestra casa de estudios. Incluso, existe como antecedente de nuestro trabajo, una tesina de grado que analiza fotografías en cárceles de mujeres. Se trata de *Detenidas. Un ensayo sobre las representaciones fotográficas del encierro* de Sabrina Brunetti López (2014). Una de las tres experiencias que ella analiza en su trabajo -la obra *Luz en la Piel* (2012)- coincide con una de las series de nuestro recorte. Sin embargo, a diferencia de nuestra investigación, el ensayo de Brunetti López aborda un corpus más acotado e incluye otras series realizadas a finales del siglo XX. En su trabajo describe como la prisión se volvió un eje para problematizar la representación del encierro. Y, como objetivo, se propuso reflexionar sobre esas formas que fue adoptando la fotografía en los espacios carcelarios.

Pese a abordar objetos similares, entendemos que la tesina de Brunetti López no limita nuestras posibilidades, por el contrario, nos abre un camino a continuar. En este sentido, algunos de sus aportes fueron retomados para ser profundizados, aunque con algunas diferencias notorias. Por ejemplo, frente al concepto de “representación de espacios de encierro”, que Brunetti López desarrolla, optamos por el de “presentación fotográfica”, dado que ese es el marco teórico desde el cual entendemos las imágenes. Del mismo modo, mientras que la autora propone la idea de “autorretrato colectivo del encierro”, nosotras proponemos utilizar el concepto de *autopresentación* para referirnos a las fotografías creadas por las propias detenidas y detenidos. Por otro lado, al compartir algunos ejes o sub-ejes de análisis, como son las (re)presentaciones del espacio, tiempo y cuerpo, hemos considerado sus interrogantes y conclusiones. Por ejemplo, retomamos la pregunta acerca de la existencia de un rostro criminal; la reflexión sobre lo visible y su

vínculo con la prisión; las diferencias entre los registros fotográficos; la historia de la fotografía pensada en relación con las instituciones de control; y la cuestión de la conformación de las identidades y “otredades”. Sin dudas, todos estos aportes nos han servido para enriquecer nuestra investigación.

Más allá del trabajo mencionado, no hemos encontrado -dentro de las producciones académicas de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires- mayores abordajes teóricos que indaguen la temática. Es decir, que crucen fotografías, cárceles y subjetividades. Sin embargo, sí se han realizado otras tesinas de grado que privilegian el uso de las imágenes para desarrollar sus trabajos de investigación. Por ejemplo, el texto de Verónica Padin, *Fotografía documental en Malvinas: La realidad construida a partir de dos miradas* (2014), aborda un conjunto de fotos publicadas en la *Revista Gente* y busca dilucidar, a partir de ellas, los diversos modos de construcción un mismo acontecimiento, la Guerra de Malvinas.

En esta misma línea, la producción de María Victoria Gesualdi *La Traza. La casa y sus formas imaginarias en la autopista que nunca existió* (2012), permite reconstruir la problemática de los desalojos a través de una serie de fotografías producidas por la propia autora, que son acompañadas por relatos y testimonios de los fotografiados. Gesualdi le da un lugar privilegiado a lo visual para contar historias de vida individuales, atravesadas por la historia colectiva en nuestro país.

A su vez, el trabajo de Santiago Mazzuchini y Emilia Sganga, *Mariano Ferreyra: la insistencia de un rostro* (2014) indaga “las condiciones imaginarias sociales que posibilitaron que el rostro de Mariano Ferreyra se haya constituido en un motivo insistente en determinadas intervenciones artístico-políticas en el espacio público” (Mazzuchini y Sganga, 2014, p.2). Utilizando como material de análisis *stencils* y murales -realizados en Argentina luego de la muerte de Mariano Ferreyra- problematizan las significaciones del rostro, el poder y la política. La investigación reflexiona sobre la historia de las *rostridades* y parte teóricamente de la naturaleza sensible de la imagen. En este sentido, Mazzuchini y Sganga se preguntan: ¿por qué la imagen del rostro de Ferreyra se ha multiplicado en las intervenciones gráficas en la ciudad? Plantean, por ejemplo, que esto se relaciona, entre otras cosas, con una resonancia afectiva -una memoria comunitaria ligada al *pathos*- que hace que ese rostro, esa imagen, remita a otros tantos rostros.

Por otro lado, la tesina *Sospechosos y condenados. Un análisis comunicacional de Policías en Acción y Cárceles* (2010), de Rocío Baquero, retoma la cuestión de la imagen y lo carcelario, pero para pensarla desde lo audiovisual. Es pertinente mencionar esta investigación, dado que se pregunta acerca de la construcción de los “sujetos delincuentes” en dos programas característicos del formato docudrama o *docureality*.

Según la autora, estas producciones forman parte de un “nuevo periodismo de investigación”. En la misma línea, Brunetti López sostiene que “en las últimas décadas en Argentina diversos productos mediáticos pusieron el foco en espacios de encierro generalmente excluidos de la representación mediática” (2014, p.2). Frente a la repercusión de estas imágenes, que previamente resultaban casi inaccesibles, Brunetti López se hace dos preguntas, abriendo paso a nuevas reflexiones sobre la configuración visual de lo carcelario: “¿Por qué podemos ver lo que sucede al interior de estas instituciones? ¿Siempre tuvimos esta posibilidad?” (2014, p.3).

Los trabajos mencionados anteriormente constituyen producciones teóricas representativas, principalmente en el plano local y regional, que han abordado al menos alguno de los aspectos problematizados en la presente tesina. Por lo cual, a riesgo de dejar por fuera aportes considerables, no pretendemos hacer un recorrido exhaustivo de la cuestión, sino entender el contexto y punto de partida de nuestra investigación en relación al conocimiento acumulado en la materia.

Descripción del corpus

El siguiente trabajo exploratorio parte del análisis de un corpus compuesto por imágenes fotográficas tomadas en instituciones penales argentinas durante el siglo XXI. Si bien las series incluidas no fueron consideradas como homogéneas, en ellas pudieron identificarse ciertas semejanzas y recurrencias a la hora de analizar la construcción visual de lo carcelario.

Como ya esbozamos, nuestro recorte abarca tanto imágenes tomadas por fotógrafos y fotografías que ingresaron a las prisiones como producciones colectivas elaboradas por los detenidos y detenidas durante el dictado de talleres.

Para analizar los espacios carcelarios deshabitados, consideramos la edición impresa de la serie *Tatuajes de la Tumba*, de Víctor Hugo Bugge. Este trabajo fue realizado en el año 2001, en la Unidad Penitenciaria N° 1 de Caseros y cuenta con 209 páginas que incluyen una gran variedad de fotografías digitales. Además, sumamos el catálogo fotográfico *Cárcel de Caseros 2000-2002* de Gian Paolo Minelli, realizado en la misma cárcel. La publicación fue editada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2003 y cuenta con 30 fotografías analógicas (realizadas con negativo de 4x5 pulgadas), que fueron tomadas entre los años 2000 y 2002. También incluimos el ensayo fotográfico de Martín Báez -64 imágenes digitales aportadas por el propio fotógrafo-, que fue producido durante el 2016 en la ex Penitenciaria N°1 de San Martín en Alta Córdoba y circuló a través del diario *La Voz*.

El resto de las series que conforman nuestro material de análisis presentan, a través de las imágenes, los cuerpos de los detenidos y detenidas. En este sentido, fueron consideradas seis fotografías digitales puestas a nuestra disposición por Alejandra Bartoliche y pertenecientes a su serie *Cautivos*. Este recorte de su obra corresponde a las imágenes exhibidas en la muestra *La espera oculta*, llevada a cabo en la Usina del Arte en 2016, donde también participaron Adriana Lestido, la organización Yo No Fui, Héctor Río y María Eugenia Cerutti. Las imágenes de Bartoliche fueron realizadas varios años antes, durante 2013, en la Unidad Penal de Bariloche, que forma parte del Servicio Penitenciario Provincial de Río Negro.

También analizamos el extenso trabajo -compuesto por variados ejes temáticos- de Pablo Toranzo, correspondiente a su serie *Tras la Cuarta Reja* y otras capturas disponibles en su página *web*. Las más de 170 fotos digitales publicadas en el sitio fueron producidas en el Complejo Penitenciario de Villa Urquiza en San Miguel de Tucumán durante 2014 y 2015.

Asimismo, fueron abordadas dos obras de Héctor Río, ambas realizadas en la Unidad Penitenciaria N°3 de Rosario. Por un lado, su serie *El adentro, el afuera*, compuesta por 50 fotografías analógicas en blanco y negro, y producidas entre 2009 y 2012. Por otro, *Fútbol en la cárcel*, que consta de 13 fotografías -también analógicas y en blanco y negro- y que data del año 2011.

También incluimos el trabajo de María Eugenia Cerutti *U31 Cárcel de mujeres*, realizado en la Unidad Penitenciaria N°31 de Ezeiza. El mismo surgió en 2005, como parte de un trabajo de cobertura periodística para la *Revista Viva*, que luego la fotógrafa profundizó. La serie analizada -de 26 fotografías digitales- está integrada tanto por imágenes disponibles en su página *web* como otras aportadas por la misma Cerutti.

Se sumaron otras cuatro series producidas en la Unidad 33 de Los Hornos, en La Plata, provincia de Buenos Aires. En primer lugar, el trabajo de Carolina Camps *Madres presas* -compuesto por 30 imágenes digitales puestas a disposición por la fotógrafa- realizado durante el año 2007 en el pabellón del penal, donde convivían 63 niños junto a las detenidas. Por otro lado, abordamos la serie *Hijos del Encierro*, también de Camps, que contiene nueve fotografías digitales y retrata -cinco años después de su obra anterior- a distintos niños y niñas que nacieron en el encierro, y a sus madres. El trabajo *Visibles en lo oscuro* de Isabel De Gracia, por su parte, fue elaborado en la misma cárcel durante el año 2001. El mismo consta de diez fotografías analógicas en blanco y negro -retratos de mujeres y fotos posadas colectivas- y es precedente a *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*, otro trabajo de la misma autora. Una selección de este último, también presente en nuestro análisis, consta de 22 imágenes

analógicas a color y está centrada en el cuerpo femenino y la presentación de su sexualidad.

Por otro lado, como hemos mencionado, se incluyeron distintas producciones realizadas por los propios detenidos y detenidas en el marco de los diferentes talleres dictados dentro de las prisiones. Así, en primer lugar, fueron consideradas las 16 imágenes analógicas tomadas en el marco del taller *Las alquimistas*, coordinado por Isabel De Gracia en la Unidad 33 de Los Hornos durante 2001. Como también las producciones del taller dictado en 2015 por el colectivo Rancho Aparte, que culminó con la publicación de *Cajas Rebeladas* (2016), una edición impresa, apoyada por el Fondo Nacional de las Artes, que cuenta con 22 imágenes estenopeicas. Estas fotos fueron capturadas en la Unidad 46, ubicada en la localidad de José León Suárez, San Martín, Provincia de Buenos Aires.

Además, fueron tenidos en cuenta dos trabajos que forman parte de los talleres impulsados por el Colectivo Artístico Yo No Fui. El primero de ellos, titulado *Luz en la piel*, contiene 42 imágenes, elaboradas entre los años 2010 y 2011, y publicadas en 2012. Por su parte *Iluminaciones*, está compuesto por 27 fotografías tomadas durante 2013 y 2014. El material fue editado e impreso en el 2015, gracias a la colaboración del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Todas estas fotografías fueron tomadas con cámaras estenopeicas por quienes se encontraban encarceladas la Unidad Penitenciaria N°31 de Ezeiza, en la Provincia de Buenos Aires.

En este sentido, consideramos que nuestro recorte es lo suficientemente representativo como para explorar la producción de imágenes fotográficas en cárceles argentinas durante el siglo XXI (2000-2016). Los talleres que analizamos son referentes y pioneros en lo que se refiere a la fotografía en cárceles, y han culminado con exposiciones y/o ediciones impresas. Por otro lado, priorizamos aquellos trabajos que por diferentes cuestiones -sea por sus pretensiones ensayísticas, artísticas o documentales, o por el tiempo que implicó su realización- han excedido los límites de un fotoreportaje⁷.

⁷ A través de un trabajo de investigación exhaustivo para recopilar el material de nuestro corpus de análisis, dimos con la existencia de otras series fotográficas que han trabajado con cárceles en Argentina y que no queremos dejar de mencionar. Por ejemplo, el trabajo -pionero en la materia- *Mujeres presas* de Adriana Lestido (1991- 1993), realizado en la Cárcel N°8 de Los Hornos, La Plata, Buenos Aires. También la edición impresa *Encerrados* de Valerio Bispuri (2014), fotógrafo italiano que registró con su lente más de 74 cárceles sudamericanas. Asimismo, encontramos otros trabajos fotográficos como la publicación *Tinta Libre* (2012), editada por el Colectivo Mumala en Rosario. Este libro cuenta con imágenes de tatuajes de detenidas producidas gracias al aporte de distintos fotógrafas y fotógrafos que participaron del proyecto. Dado que se trata de pequeñas coberturas para medios gráficos, no hemos abordado la serie Fútbol en la cárcel de Matías Sarlo, llevada a cabo en la Unidad Penitenciaria N°3 de Rosario (2008) para el diario *El Ciudadano*. Ni la de Santiago Hafford, fotógrafo de La Plata, quien trabajó en la Cárcel de Olmos durante el 2002, también como fotoreportero. Así como tampoco abordamos las imágenes capturadas en diferentes cárceles para la Procuraduría de Violencia Institucional (PROCUVIN) de la Procuración General de la Nación del Ministerio Público Fiscal. Sabemos, a su vez, que se realizaron otros talleres de fotografía gracias a los datos aportados por nuestros entrevistados. Algunos ejemplos son el taller *Foto Crazy*, en Rosario, y algunas experiencias en Córdoba y Bariloche (como un taller brindado por Alejandra Bartoliche).

Abordaje metodológico

Para analizar nuestro corpus, una selección de series de fotografías tomadas en prisiones argentinas durante el período 2000-2016, partimos de un abordaje cualitativo. Como detallamos con anterioridad, como objeto de estudio nos propusimos analizar la construcción de lo carcelario a partir de esas imágenes.

Consideramos que haber recurrido a un enfoque transdisciplinario nos permitió evitar los reduccionismos y encarar el tema desde múltiples perspectivas, como las de los estudios visuales, la cultura visual, la historia social del arte, el método iconográfico, el psicoanálisis y la semiótica. Si bien esta última no tuvo un lugar central en nuestro trabajo, resultó valioso rescatar algunos de sus conceptos. Sin embargo, entendemos que las imágenes deben ser estudiadas en su propia particularidad, por fuera de las regulaciones de los sistemas lingüísticos.

En lo que respecta a la constitución del corpus, tuvimos en cuenta los libros editados por los fotógrafos y fotógrafas y por los colectivos que dictaron los talleres, así como también sus sitios *web*, dado que contienen una fuerte impronta editorial de los autores. Es allí donde su mirada nos marca un recorrido y nos propone una selección particular, un recorte propio dentro del campo de las imágenes posibles, que no necesariamente responde a las limitaciones -económicas y espaciales- de una publicación impresa.

Además, fueron incluidos materiales proporcionados por los y las autoras, que resultaron fundamentales para nuestra investigación. Como insumo complementario, también incorporamos un total de catorce entrevistas⁸ realizadas a los fotógrafos y fotógrafas, talleristas y ex detenidas.

Aunque sabemos que las fotografías surgen dentro de un contexto histórico, que a su vez restringe y/o posibilita sus condiciones de producción, en nuestro trabajo la cronología no se constituyó como un factor determinante. Las distintas series fueron agrupadas de un modo transversal a partir de categorías -nunca fijas ni estancas- que nos ayudaron a organizar los diferentes capítulos. Es necesario aclarar que los principios ordenadores que dividen el corpus nunca fueron considerados como tajantes, dado que, si bien nos permitieron sistematizar y ordenar las imágenes para el análisis, son susceptibles de entrecruzarse y dar lugar a nuevos ejes problemáticos.

⁸ Se realizaron entrevistas a todas las fotógrafas y fotógrafos, así como a una tallerista o coordinadora por cada una de las experiencias fotográficas colectivas. Sin embargo, en cuanto a los sujetos privados de su libertad, solo contamos con los testimonios de algunas de las ex detenidas que formaron parte del taller Yo No Fui. Esto se debe a que muchos y muchas continúan en prisión o a que, algunas veces, los mismos talleristas perdieron cualquier tipo de contacto.

Por un lado, el material de análisis se escindió entre las imágenes producidas por los fotógrafos y fotógrafas, y aquellas que realizaron los propios sujetos privados de su libertad (esta separación es menos evidente en el capítulo “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”). A su vez, y en líneas muy generales, el corpus se dividió en presentaciones de cuerpos habitando los espacios carcelarios y espacios carcelarios deshabitados, es decir, sin cuerpos.

Cada categoría fue desagregada en distintos sub-ejes temáticos, que muchas veces nos permitieron realizar cruces y encontrar relaciones entre las fotografías; ejes que tampoco resultaron ser estáticos o determinantes. Así, por ejemplo, se analizó cómo las imágenes presentaban la subjetividad enlazada al cuerpo y cómo exhibían los rostros de esos sujetos. Sin embargo, hallamos que había rostridad allí donde no se mostraban caras, del mismo modo que se construían marcas subjetivas donde no había cuerpos.

Es necesario mencionar lo dificultoso que fue buscar y obtener las fotografías que conforman las distintas series de la investigación. Dado que muchas de ellas no se encuentran en la *web* o cuentan con impresiones de circulación limitada, fue imperioso contactar a cada autor, autora o tallerista para reunir, poco a poco, el material. En ese sentido, esta tesina, a su modo, contribuye a la conformación de un archivo visual sobre la temática.

Asimismo, realizamos una exploración exhaustiva que incluyó, por ejemplo, revisar el archivo de la Biblioteca Nacional y consultar otros espacios como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Una vez que tuvimos un mayor conocimiento sobre el mundo de la fotografía argentina en cárceles, nos surgieron problemas y preguntas que fueron delineando nuestro recorte. A partir de una primera selección, pudimos establecer generalizaciones y regularidades, que luego a una selección aún más acotada de imágenes de acuerdo a la definición de ciertos ejes.

Foucault plantea que la arqueología del saber no se halla ordenada a la figura soberana de la obra. Por lo tanto, separa el sujeto creador de ciertas producciones concretas, ya que no se trata de quién organiza todo el conjunto de enunciados, sino que ese conjunto produce posiciones de sujeto. El estilo no es “del autor”, no se trata de buscar al artífice detrás de la obra, sino de pensarlo como un proceso de significación discursiva. Para Foucault, “la arqueología pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos (...) en tanto prácticas que obedecen a unas reglas” (2015, pp.181-182). Así, rastrea cómo se constituye la historia de las ideas para ver cómo operan, desde la historiografía, los movimientos de pensamiento en la sociedad. Si bien Foucault se aboca a las formaciones discursivas (y no a las imágenes), su línea de pensamiento nos permitió ensayar algunas respuestas sobre la construcción

de lo carcelario, atendiendo al conjunto de las imágenes fotográficas. Es decir, más allá de sus autores, buscamos enfocarnos en las regularidades, continuidades y hasta en las pequeñas rupturas que se dan en la presentación de aquellas prisiones. Aunque también es cierto que hemos dado un lugar importante a la mirada de quien realizó las fotografías, lo hemos hecho con la salvedad de que, toda imagen, supera la intencionalidad de quien la ha capturado.

En base a lo expuesto, si bien retomamos múltiples perspectivas para dar cuenta de la complejidad de las imágenes, nuestra investigación y su metodología se enmarcaron dentro del ámbito de las Ciencias Sociales. A su vez, sostenemos que el análisis de las fotografías es pertinente para el campo de la Comunicación, en tanto éstas constituyen a quienes las ven y son constituidas por esas miradas, al tiempo que crean relaciones entre los sujetos. En ese sentido, fueron entendidas desde una perspectiva que subraya el “ser en común” que toda comunicación plantea. Comprender que la imagen tiene un poder comunicacional y político, y que no es una obra petrificada (con un sentido fijo), fue el primer paso de un camino que implicó desagregarla en su “plexo relacional” (Santos, 2015).

CAPÍTULO 1. ALGUNOS LINEAMIENTOS TEÓRICOS

Analizar cómo las prisiones y los sujetos se presentan a través de las imágenes implica atender a los cruces y relaciones posibles entre dos dispositivos: el carcelario y el fotográfico. Y abordarlos en tanto dispositivos, supone, a su vez, entender a los mismos en un sentido amplio.

Llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo. (Agamben, 2011a, p.257)

Como precursor en lo que se refiere a la problematización de este concepto, podemos mencionar a Michel Foucault (2014, 2009). Si bien muchas veces sus aportes se utilizan para definir a las instituciones, no debemos confundir teóricamente los términos institución y dispositivo. Lo que caracteriza a este último es la relación saber/poder, la red que se establece entre una serie de elementos diversos⁹. Retomando algunas de las ideas ya propuestas por Foucault, Gilles Deleuze plantea que los dispositivos son “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (1990, p.155). “Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible” (1990, pp.155-158). Según Deleuze, los dispositivos se componen por un conjunto de líneas de fuerza que se entremezclan y que están en constante variación, líneas de verdad y enunciación, subjetivación y ruptura. Esta definición resulta central, ya que nos permite ahondar en los cruces que se dan especialmente entre las líneas de visibilidad y subjetivación que, entre otras, los constituyen.

⁹ Agamben (2011a), a partir de un análisis de la obra del autor, explica que cerca de los años sesenta, Foucault no utiliza el término "dispositivo", pero sí el de "positividad", de etimología similar. Aunque Foucault no lo define, Agamben rastrea el ensayo de Jean Hyppolite *Introducción a la filosofía de la historia en Hegel* (1948) como su posible condición de producción. Allí, Hyppolite distingue entre "religión natural", como la relación directa entre el hombre y lo divino; y "la religión positiva", como un conjunto de creencias, reglas y ritos impuestos desde el exterior. Agamben plantea que el dispositivo, entendido desde la teoría foucaultiana, remite a relaciones de fuerzas que sostienen tipos de saber. "Se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo es la red que se tiende entre esos elementos" (2011a, p.250).

Aunque en *Historia de la sexualidad I*, Foucault (2014) se refiere a un sujeto “sujetado” al poder¹⁰, al tiempo que varios de sus desarrollos posteriores nos permiten entenderlo como una construcción que emerge del entramado de prácticas discursivas y no discursivas. Butler señala que la “sujeción es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto” (2001, p.12). Sus contribuciones nos permiten partir de una concepción del sujeto que se aleja del esencialismo propio del humanismo, para comprenderlo como el resultado de un proceso performativo basado en la reiteración de normas. En este sentido, Butler también incorpora la noción de “agencia” como capacidad de acción frente a la productividad normativa, es decir, contempla la posibilidad de su subversión.

Entender al sujeto como construcción, desde Foucault y Butler, implica entenderlo dentro de las relaciones de poder que lo sujetan. Y aunque no sea posible salir desde entramado en el que está inserto, eso no implica caer en un determinismo.

El poder no es una sustancia. Tampoco es un misterioso atributo cuyo origen habría que explorar. El poder no es más que un tipo particular de relaciones entre individuos. (...) El rasgo distintivo del poder es que algunos hombres pueden, más o menos, determinar por completo la conducta de otros hombres, pero jamás de una manera exhaustiva o coercitiva. (...) No hay poder sin que haya rechazo o rebelión en potencia. (Foucault, 2008, p.138)

En esta línea, Deleuze plantea que todo dispositivo tiene la posibilidad de fisurarse y que “las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar líneas de creación” (1990, p.159) hasta llegar a su ruptura. La relación que establecemos entre la subjetividad y el dispositivo echa sus raíces en este andamiaje teórico.

Más allá de estas definiciones generales, cada dispositivo posee su propia especificidad. Por ello, creemos necesario esbozar algunas consideraciones en relación a lo carcelario. Según Foucault (2005), las prisiones lograron consolidarse como la modalidad de castigo privilegiada del siglo XIX, en paralelo al surgimiento de una nueva forma de sociedad: la sociedad disciplinaria. A partir de este momento, el cuerpo del condenado, que previamente había sido el territorio de los suplicios y castigos, dejó de ser aquello que debía ser “atormentado” y, en su lugar, se constituyó como algo a ser reformado y corregido. Esto tuvo lugar dentro de un proceso que implicó un cambio cualitativo en las tecnologías del poder¹¹. Cuando, en el absolutismo monárquico, el soberano ejercía su derecho sobre la vida poniendo en acción su derecho a matar, se trataba, ante todo, de una apropiación de las cosas, del tiempo, de los cuerpos. El “viejo

¹⁰ “Frente a un poder que es ley, el sujeto constituido como sujeto -que está “sujeto”- es el que obedece” (Foucault, 2014, p.82).

¹¹ Con “tecnologías de poder” nos referimos a aquellas que determinan o condicionan la conducta de los individuos e implican una objetivación del sujeto (Foucault, 2008).

derecho de *hacer* morir o *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de *hacer* vivir o de *arrojar* a la muerte” (Foucault, 2014, p.130).

Las transformaciones mencionadas derivaron en un poder ejercido positivamente sobre la vida, cuyo objetivo era administrarla y controlarla. Este se centró en el cuerpo-máquina, su adiestramiento como fuerza; y en el cuerpo-especie como soporte de los procesos biológicos, en especial, la mortalidad y el nacimiento. Es decir, que este cambio en el seno mismo de su naturaleza no implicó un apartamiento de lo corporal.

En relación al dispositivo carcelario, “el cuerpo y el alma, como principios de los comportamientos, forman el elemento al que se aplica ahora la intervención punitiva” (Foucault, 2009, p.151). Los métodos de control minucioso sobre las operaciones del cuerpo para imponer en él una “relación de docilidad-utilidad” son a lo que Foucault llama las “disciplinas” (2009, p.159). Las mismas son propias de lo que el autor caracteriza como la “anatomopolítica”, es decir, un sistema disciplinario que apunta al cuerpo individual del sujeto. Todos estos cambios son los que, posteriormente, darán lugar a la era del “biopoder” (Foucault, 2014, p.132).

Un poder semejante debe cualificar, medir, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino; no tiene que trazar la línea que separa a los súbditos obedientes de los enemigos del soberano; realiza distribuciones en torno a la norma (Foucault, 2014, p.136).

La penalidad que atraviesa al aparato disciplinario, es a su vez, una penalidad que “normaliza”. El infractor condenado es sustituido por una única figura: la del delincuente (Foucault, 2009). Esta lectura nos marca el punto de partida para comprender los procesos de subjetivación que operan al interior del dispositivo carcelario en relación a modos de poder específicos que impactan sobre la materialidad corporal de los y las detenidas.

En este sentido, Erving Goffman (2001) define a las prisiones como “instituciones totales”, es decir, lugares donde un gran número de individuos –considerados peligrosos– son segregados de la sociedad por un tiempo determinado y cuya rutina es administrada en el encierro. Lo que nos interesa de su propuesta teórica es que, para él, en estas instituciones se produce una “profanación” o “mutilación del yo” en tanto se reduce al sujeto a su condición de interno, se lo desprovee de sus pertenencias materiales, degrada, aísla y desnuda físicamente, al tiempo que se violan sus límites personales y hasta se borra su propio nombre.

Además de la privación de la libertad como forma de castigo única, las cárceles se basan en la vigilancia constante como otro de sus principios fundamentales. Así como la teoría foucaultiana nos permite pensar en los procesos de construcción del sujeto que se

dan en su interior, también resulta útil para reflexionar acerca de los modos de distribución de lo visible. En este sentido, nos interesa rescatar el concepto de “panoptismo” (Foucault, 2009). Mientras que el panóptico es una estructura arquitectónica con una torre central que permite ver a todas las celdas dispuestas de manera circular, que en tanto modelo de observación, individualización y totalización encuentra en la cárcel su lugar de realización. El panoptismo es la tecnología del poder aplicada a toda la estructura social.

Por un lado, se induce en los detenidos y detenidas un estado permanente de visibilidad con el fin de garantizar el funcionamiento del poder (Foucault, 2009). Quienes están encerrados son observados en cada una de sus acciones y movimientos. Foucault explica lo que sucede en las celdas carcelarias haciendo un paralelismo con teatro, planteando que allí “cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible” (2009, p.232). Aunque el “aislamiento del penado respecto del mundo exterior, de todo lo que ha motivado la infracción, de las complicidades que la han facilitado” (Foucault, 2009, p.239), hace que los muros carcelarios obstaculicen el cruce de miradas entre quienes están dentro y fuera de ellos.

Con su libro *Vigilar y castigar* (2009), Foucault es un referente para pensar la historia del delito, el castigo y las prisiones en la modernidad. A pesar de que la evolución de la reforma penal y la instauración de castigos modernos en América Latina y Argentina no coincidieron en su totalidad con sus descripciones, sus fundamentos teóricos resultan claves para comprender el entramado de poder que se da entre los distintos elementos, más allá de sus particularidades regionales.

Nuestra forma de acceder a lo carcelario en Argentina es, precisamente, a partir de su construcción visual en imágenes en el siglo XXI. ¿Y qué es una imagen? Siguiendo a Didi-Huberman, es el resultado -nunca cerrado- de movimientos que se han cristalizado en ella. Existe una trayectoria histórica, antropológica y psicológica que construye las imágenes y hace que no sean algo estático, sino más bien un momento enérgico o dinámico: “las imágenes poseen una energía vital que las hace sobrevivir, renacer y ‘dilatarse’” (Didi-Huberman, 2009, p.139).

En este sentido, es necesario ir más allá de la búsqueda de su esencia y, en lugar de indagar qué son las imágenes, preguntarnos qué hacen o causan. Esto tiene que ver con entenderlas como “autoras”, desde su capacidad de determinar un cambio en el mundo. Es decir, como artefactos capaces de “crear”, ya que en ellas “la ‘fuerza’ de la *poiesis* siempre [está] obrante” (Marin, 2009, p.151).

Desde este punto de vista, jamás podrían ser el doble de una cosa. Sin embargo, a lo largo de la historia, las imágenes fueron aprehendidas como falsa apariencia. Platón (1974) las definía como un “no-ser”, algo que no tiene otra realidad que la de parecerse al

mundo, mientras que, la filosofía occidental en su conjunto, hizo de la imagen una imitación, un reflejo empobrecido, una “representación de la cosa” como si fuera su sustituto, como una presencia secundaria. Sin embargo, si *re-presentar* se relaciona con presentar de nuevo (representa algo que estaba presente y ya no lo está), se trata entonces de mostrar, intensificar y redoblar una presencia. “El prefijo re- ya no importa al término, como hace un momento, un valor de sustitución, sino el de una intensidad” (Marín, 2009, p.137). Por lo tanto, si es posible sostener el término *re-presentar*, sólo puede hacerse desde esta concepción, donde el prefijo se desdibuja para entender que la imagen “no es un reflejo del mundo dado de antemano, sino una mediación entre el hombre y el caos que permite darle forma de mundo ofrecido a la experiencia y a la diversidad de las interpretaciones” (Vauday, 2009, p.128).

En “latín ‘fotografía’ se diría: ‘*imago lucis opera expressa*’. Es decir, imagen revelada, ‘salida’, ‘elevada’, ‘exprimida’ (como el zumo de un limón) por la acción de la luz” (Barthes, 2006, p.143). Son imágenes registradas gracias y a través de la luz, y esto es así ya que “nada visible se da sin la luz (...) que es la invisible condición de posibilidad de lo visible” (Marín, 2009, p.151). Dada su “naturaleza técnica”, su capacidad de hacer aparecer una imagen de manera casi “natural”, los primeros discursos sobre la fotografía no tardaron en considerarla como “una imitación y la más perfecta de la realidad” (Dubois, 2010, p.22). Pero la fotografía ¿es la simple reproducción de lo que logra captar? ¿Es una “imagen segunda” como que planteaban los discursos sobre la imagen en general, desde Platón (1974) hasta Feuerbach (2006)? Para responder estas preguntas, retomaremos a Patrick Vauday. Según él, “la imagen fotográfica puede ser perfectamente una visión inédita sin por eso dejar de estar fundada en ‘entes’ dados de antemano” (2009, p.74).

Los trabajos clásicos de Vauday (2009) y de Susan Sontag (2006) nos permiten pensar la “cualidad de la presencia” de la fotografía. Cuando vemos la imagen fotográfica, ésta vuelve a presentar aquello que tuvo frente al lente. Así lo ausente se hace presente en ese instante, por lo cual, más que un documento, la foto es un momento. Su “paradoja es volver al pasado presente, como si estuviese allí cuando ya no lo está” (Vauday, 2009, p.100).

A partir de este recorrido, nos parece fundamental atender a la categoría de “presentación”, propuesta por los Estudios Visuales, que acuñaron el concepto de “giro de la imagen” o “giro pictórico”. Además, tendremos en cuenta los aportes de la tradición alemana, enmarcados en la Cultura Visual y el “giro icónico”¹². En línea con estos

¹² Los principales estudios que parten de esta nueva forma de entender a las imágenes tienen, como referentes principales a Gottfried Boehm (1994), autor de *Was ist ein Bild?*, y a W.J.T. Mitchell con su trabajo *Picture Theory* (1994). Mientras que el primer autor es uno de los principales fundadores de la

postulados, proponemos utilizar el término de *autopresentación* para abordar el modo en que los sujetos o un colectivo presenta su propia vida. En el caso de esta investigación, el término se referirá a las construcciones visuales producidas por los mismos detenidos y detenidas en el marco de los talleres fotográficos dentro de las prisiones.

Además, según estas dos últimas perspectivas -los Estudios Visuales y la Cultura Visual-, las imágenes tienen “vidas” sólo parcialmente controladas por quienes las produjeron (Mitchell citado en Moxey, 2009, p.12). “Viven de la ausencia de cuerpo”, sustituyéndola con un tipo diferente de presencia (Belting citado en Moxey, 2009, p.21). Para estos autores, además, éstas tienen una relevancia a nivel social, ya que forman parte de la identidad y del inconsciente colectivo.

En tanto no es posible acceder a “lo real como tal”, las fotografías nos enfrentan a un pasado que entra en diálogo con un presente. En este sentido, toda imagen implica un proceso de configuración de “lo real”. Siguiendo a Nelly Richard, Fortuny plantea que “la imagen fotográfica comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-tangible” (citada en Fortuny, 2014, p.60). Al pensar en lo real, la autora desarrolla que existe una relación entre aquello que captan las fotografías -algo que efectivamente estuvo ahí- y el producto de una construcción, es decir, lo que se exhibe con verosimilitud. Al mismo tiempo, sostiene que existe una duplicidad inherente al medio fotográfico, es decir, como huella de lo real y metáfora. En este sentido nos permite entender a estas construcciones visuales como artefactos de memoria (Fortuny, 2014). En tanto efecto de nuestras percepciones, pensamientos y configuraciones, lo real no es más que una configuración, parte de aquello que nos es dado como tal. “Siempre es el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (Rancière, 2010, p.77).

Siguiendo a Didi-Huberman, las fotografías “son instantes de verdad” (2004). No se trata solo de imágenes en tanto interpretaciones de lo real, sino de “un vestigio, un rastro directo de lo real” (Sontag, 2006, p.216). Lo que nos interesa es el modo en que, a través de las imágenes fotográficas de lo carcelario, se produce “la intervención (*intervenire*, venir entre), la llegada entre las cosas para que ocurra una nueva configuración, nuevas relaciones, una nueva sensibilidad” (Vauday, 2009, p.59). Por lo tanto, alejarnos de aquellas perspectivas que las relegan a un lugar de mero reflejo, implica pensarlas como parte de una dinámica donde se reconfiguran lo visible y lo sensible.

Bildwissenschaft alemana, que adopta el concepto de “giro icónico”, el segundo propuso abordar la imagen desde un campo interdisciplinario, conocido como *Visual Studies*. Para Mitchell, la emergencia de esta nueva perspectiva implicaba un “giro pictórico”.

La relevancia de analizar las imágenes carcelarias radica en que las mismas forman parte del relato que la sociedad produce de sí misma. Ellas han sido parte de los cambios y los procesos, funcionando como registro y conformando regímenes de visibilidad a partir de los parámetros de cada época. Peter Burke plantea que las imágenes son un importante documento, no sólo porque permiten imaginar el pasado de un modo más vivo y “reflejan un testimonio ocular” (2001, p.17), sino también porque expresan cosmovisiones, valores y pensamientos que muchas veces los textos pasan por alto. Preguntarnos por las condiciones de posibilidad y legitimidad de esas imágenes es, a su vez, preguntarnos por las condiciones de visibilidad, por la dimensión de lo “posible”.

Lo visible no es lo “visto”, sino lo que tiene la capacidad de serlo. La esfera trascendental de la puesta en visión [está] constituida por a priori materiales y sensibles, páticos, cognitivos, mediante los cuales se efectúa la salida del “ver” y del “ser visto” del campo de lo “in-visto”, de lo invisible, de lo inaccesible a la mirada (Marin, 2009, p.149).

En línea con Jacques Rancière, planteamos que las imágenes son políticas, entendiendo a la política como “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (2010, p.61). En este sentido, si las imágenes impactan sobre la distribución de lo visible y lo invisible, de lo decible y de lo pensable, es para “dar lugar a lo excluido por la institución misma de la escena de lo visible” (Vauday, 2009, p.29). En vez de ser “obras” cuyo sentido ha sido fijado, habilitan y están conformadas por un juego complejo de relaciones, a través de las cuales, “un acontecimiento sensible se transforma en otro” (Rancière, 2010, p.94).

Como plantea Susan Sontag, las fotografías comunican a través de un código visual¹³, al tiempo que, “alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar” (2006, p.15). Toda construcción en imágenes implica, necesariamente, un recorte de la realidad. En este sentido, por un lado, nos interesa indagar sobre el lugar de la mirada de quienes toman las fotografías. Barthes (2006) se pregunta a quién pertenece la foto: ¿Al sujeto fotografiado, al fotógrafo? Trabajamos estos interrogantes desde los aportes de Sontag, quien plantea que “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”, esto significa “establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (2006, p.2). En muchos casos, el fotógrafo puede entenderse como un experimentador -como plantea Bourdieu-, “que observa fenómenos naturales” (2003, p.39).

Además, retomando la noción de dispositivo, consideramos que las imágenes fotográficas están en estrecha relación con los procesos de subjetivación, no solo de

¹³ Entendemos que las imágenes tienen su propia especificidad y, en este sentido, sería reduccionista estudiarlas reguladas o sujetas a los sistemas lingüísticos.

quien toma la foto, sino de quien es capturado en ese instante. “Al personalizar al hombre, al distinguir su cuerpo y sobre todo su rostro, aporta su contribución a la celebración del individuo” (Le Breton, 2010, p.42). El concepto de “agencia” butleriano y las “tecnologías del yo” descritas por Foucault (2008) -entendidas como aquellas que permiten a los individuos efectuar operaciones sobre su cuerpo y su alma- constituyen algunos de los pilares sobre los cuales construiremos nuestro desarrollo.

Todo este recorrido teórico delimita el lugar desde el cual comprendemos a los artefactos visuales y, especialmente, a las presentaciones fotográficas de lo carcelario. En este sentido, definir cómo concebimos a las prisiones nos permite ir todavía más allá y preguntarnos por la especificidad y la potencialidad de la fotografía en instituciones de encierro: así como echa luz y nos presenta aquello que es “inaccesible a la mirada”, también debemos estar atentos a su propia opacidad. Porque, retomando la cita de Vauday que abre este trabajo, “si la visibilidad es una configuración del orden del artificio de lo visible, produce a través del hecho mismo una invisibilidad, como la luz crea sombra” (2009, pp.127-128).

Entender tanto a lo fotográfico y a lo carcelario como dispositivos, nos habilita pensar la relación entre la fotografía y lo carcelario sin desatender su complejidad, sin olvidar los juegos de poder en los que las imágenes nacen y se mueven, así como las ecuaciones de subjetividad y visibilidad que se producen en el cruce de ambos regímenes de luz. En definitiva, juegos de luces y sombras que oscilan entre el “ver” y el “ser visto”.

CAPÍTULO 2. DISPOSITIVO Y SUBJETIVIDAD: UN JUEGO DE RELACIONES

*Hay más sabiduría en tu cuerpo que en tu filosofía
más profunda.*

Friedrich Nietzsche

*Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco.
Aquello que hay en mí, y que a veces pienso que
también soy yo, y no encuentro.*

Mario Levrero

Las prisiones son, en palabras de Baltard, esas “instituciones completas y austeras”, dispositivos disciplinarios que deben ocuparse de múltiples aspectos del individuo, desde su educación física hasta su actitud moral, mientras disponen del tiempo y la libertad de los detenidos y detenidas (Baltard citado en Foucault, 2009, p.271).

Giorgio Agamben describe a los dispositivos como aquello que tiene el poder de capturar, modelar, determinar y controlar las conductas, opiniones y discursos de los individuos (2011a, p.257). Siguiendo a este autor, los sujetos resultan de la relación entre los vivientes y los dispositivos. Por lo cual, estos últimos, siempre implican un proceso de subjetivación y contribuyen a la creación de cuerpos dóciles, con el fin de que asuman su identidad en el proceso mismo de su “(de)subjetivación”. Es decir, lejos de tratarse de una esencia invariable, interpelan a un puesto vacío¹⁴, a un sujeto siempre incompleto, en tanto es necesario que una subjetividad sea parcialmente abandonada para que otra tenga lugar, para que nuevas determinaciones actúen sobre el individuo. Se produce, así, un juego de tensiones, de identificaciones y desidentificaciones respecto del dispositivo y su código normativo. En este sentido, entendemos a la subjetividad -en términos de Judith Butler- como el “efecto” de la reiteración de normas, es decir, como un proceso performativo y siempre en marcha. “La sujeción es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto” (Butler, 2001, p.12), pero no se trata de

¹⁴ Jacques Lacan (2014a) diferencia entre *moi-yo* como construcción imaginaria y *je-yo* como posición simbólica del sujeto. En el estadio del espejo, el niño se aliena y se identifica con su propia imagen. Sin embargo, para que pueda autoafirmarse como un Yo, es necesaria la mirada de un Otro que lo mire mirarse y le confirme que, aquello que ve, es él. En este sentido, el autor señala que el Yo es una construcción imaginaria, a su vez posibilitada por lo simbólico, en tanto se constituye en el lugar del Otro. En consecuencia, define a la identificación como “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen” (2014a, p.100). En base a los aportes lacanianos, Slavoj Žižek (2016) sostiene que el sujeto es un recipiente, una forma vacía a la que se dirige la interpelación ideológica, ese resto que queda una vez que el contenido se ha “subjetivado”. Al ser siempre incompleto, es incapaz de asumir una identidad plena.

una concepción determinista, ya que ahí mismo reside la capacidad transformadora del sujeto¹⁵.

Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que yo soy hecho por esas normas, entonces la posibilidad de mi persistencia como 'yo' depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo. (...) El 'yo' que soy se encuentra constituido por normas y depende de ellas, pero también aspira a vivir de maneras que mantengan con ellas una relación crítica y transformadora. (Butler, 2006, p.16)

Si bien la prisión es preexistente a su aparición en los códigos carcelarios, en tanto dispositivo disciplinario, "su acceso a la humanidad" marcó un hito en la historia de la justicia penal (Foucault, 2009, p.211). Antes de su institucionalización, lo carcelario comenzó a constituirse en el exterior del aparato judicial cuando, a través de todo el cuerpo social, se elaboraron los procedimientos para repartir, codificar, clasificar, observar y educar a los individuos, volviéndolos útiles y dóciles. En este contexto, el cuerpo propio de las sociedades feudales, que era objeto de los suplicios y que debía ser exhibido, torturado, desmembrado, fue reemplazado por una nueva construcción: la figura del delincuente. Incluso hasta el siglo XVIII la materialidad corporal de los individuos continuaba siendo la superficie de inscripción de los suplicios y las penas. Sin embargo, con el nacimiento de las instancias de control del XIX, el cuerpo fue adquiriendo una nueva significación para convertirse en algo que debía ser formado, reformado y corregido (Foucault, 2005).

La proliferación de las instituciones disciplinarias y de conocimiento -la prisión, pero también la escuela, el hospital y el manicomio- coincidió con un momento de expansión del Estado capitalista y una nueva reestructuración del poder. Frente a estos cambios, la fotografía fue adquiriendo un rol privilegiado, un lugar de autoridad, y pasó a ser utilizada como un "instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas" (Sontag, 2006, pp.18-19).

"No se trata del poder de la cámara, sino del poder del estado local que hace uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad" (Tagg, 2005, p.85). En esta línea y como explica Brunetti López (2014), hacia el último cuarto del siglo XIX se produjo una inversión en la representación: ya no se trataba de "una marca de celebración, sino un peso producto de un sometimiento" (Tagg, 2005, p.86). Si hasta el momento la posibilidad de contar con un retrato personal estaba reservada a los sectores burgueses más acomodados, en este nuevo contexto, en el marco de una nueva estrategia de poder-conocimiento, el

¹⁵ Butler incorpora la noción de *agency* (agencia) como la capacidad de acción del sujeto frente a "lo que se hace" consigo y las normas que lo constituyen (2006).

dispositivo fotográfico se abocaría a capturar los rostros de “los anormales”¹⁶. La policía comenzaba a comprender el valor de la fotografía a los fines de la identificación y vigilancia.

Los individuos son “fotografiados uno a uno” y “sometidos a una mirada sin respuesta posible, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos” (Tagg, 2005, p.86). Ya en el momento de entrada a una institución de encierro el sujeto es fotografiado para que su rostro forme parte de un expediente, cediendo, de esta manera, tanto su imagen como su libertad.

En este contexto, “el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone” (Foucault, 2009, p.126). Frente a la máquina óptica del panóptico de Bentham¹⁷ o al escrutinio del lente fotográfico, la imagen corporal aparece desacralizada, distinta del hombre, como obra de un gesto semejante al escrutinio de Vesalio¹⁸, el médico anatomista (Le Breton, 2002). Se trata de la conquista del “saber experto” sobre el cuerpo.

El bertillonaje fue un ejemplo emblemático: Alphonse Bertillon impulsó en la década de 1880, a través del servicio fotográfico de la Prefectura de París, un sistema de identificación de los delincuentes que implicaba la organización en fichas de sus características antropométricas (Brunetti López, 2014, p.6). En esta misma línea, fueron Cesare Lombroso -con sus publicaciones *El Hombre delincuente* (1876) y *La mujer delincuente* (1893)- y Francis Galton -con su método de “retrato compuesto”¹⁹, también ideado hacia la década de 1880- quienes elaboraron los trabajos más paradigmáticos en tanto tipificación de los rostros de los delincuentes, como si en sus rasgos pudiera leerse su “bestialidad”.

En Argentina, el nacimiento de la criminología se consolidó en la primera década del siglo XX, de la mano de la política higienista. Estas teorías, que apuntaban al control social bajo el fundamento discursivo de la modernidad, se impusieron en Buenos Aires

¹⁶ “La normalización disciplinaria consiste en plantear ante todo un modelo, un modelo óptimo que se construye en función de determinado resultado, y la operación de normalización disciplinaria pasa por intentar que la gente, los gestos y los actos se ajusten a ese modelo; lo normal es, precisamente, lo que es capaz de adecuarse a esa norma, y lo anormal, lo que es incapaz de hacerlo” (Foucault, 2006, p.65)

¹⁷ El principio de la arquitectura panóptica (del latín *pan*:todo, *opticus*:visión) fue ideado por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. “Su principio es conocido: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre con anchas ventanas que se abren en el interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa todo el ancho de la construcción. Tienen dos ventanas, una hacia el interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y otra hacia el exterior, que permite que la luz atraviese la celda de lado a lado. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia” (Foucault, 2009, p.232).

¹⁸ El tratado *De humani corporis fabrica libri septem* (*De la estructura del cuerpo humano en siete libros*), escrito por Andrés Vesalio (1514-1564), consta de aproximadamente 700 páginas sobre anatomía humana e incluye cerca de 300 grabados de Jean Calcar.

¹⁹ Este método consistía en la superposición de distintos retratos sobre una misma placa fotográfica para obtener un tipo ideal de criminal a partir de la generalización de los aspectos faciales.

hacia 1880, en la voz de intelectuales como Luis María Drago y, años después, José Ingenieros (Fraguas, 2010). Finalmente, en 1936, José Ramos Mejía -quien además asumió la presidencia del Departamento Nacional de Higiene- constituyó la Sociedad de Antropología Jurídica junto a otros miembros fundadores.

Barthes explica que la fotografía implica dos procedimientos, uno es de orden químico y otro de orden físico. El primero implica “la acción de la luz sobre ciertas sustancias”, mientras que el segundo se refiere a “la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico” (2006, p.39). Es decir, en la fotografía, la impresión de luz sobre la película es el soporte para el rastro de un cuerpo que se ha parado frente a un lente. En este sentido, Belting sostiene que la imagen fotográfica “no es un descubrimiento, sino una cosa hallada, capaz de captar mediante la luz un cuerpo de acuerdo con un tipo de verdad que solo la técnica puede garantizar” (Belting, 2007, p.227). Las fotografías poseen la posibilidad de iluminar y hacer visibles elementos que hasta el momento permanecían en el campo de lo *in-visto*. Pero, a su vez, siempre producen una opacidad. Mientras que algo quedó en ellas, “algo fue quitado-sustraído-arrebatado” (Fortuny, 2014, p.52). Lo visible es una escena de montaje compleja, “un dispositivo articulado por un sistema de configuración y denominación que no vuelve visibles seres, cosas, lugares y relaciones sin ocultar otros”, y es por ello, que “siempre una imagen esconde otra” (Vauday, 2009, p.29). Al mismo tiempo que exhibe, muestra y subjetiviza los cuerpos de los y las detenidas, la cámara los “captura”.

Como desarrollaremos en este capítulo, así como la fotografía fue y continúa siendo funcional a los fines del control y la vigilancia, también puede ser una herramienta para individualizar el cuerpo de quien fue desmembrado del cuerpo social (Le Breton, 2002, p.35), ya que es capaz de restituirle un rostro, su rostro. Al analizar los modelos que asume la fotografía en el contexto de encierro, Brunetti López sugiere que en un dispositivo de control en el que los cuerpos son permanente visibles, “este arsenal de imágenes del que disponemos nos ilumina una posible forma en que la mirada fotográfica construye modos de visibilidad diferentes” (2015, p.42).

Aun así, las relaciones de poder/saber que operan sobre el cuerpo al interior de los dispositivos carcelarios, no dejan de estar presentes en primer plano en las construcciones visuales de las series que abordaremos.

Dentro del material a analizar, serán incluidas tanto imágenes de fotógrafos y fotógrafas, como producciones de los detenidos y detenidas que fueron elaboradas en los distintos talleres dictados dentro de las instituciones carcelarias. Las imágenes de estas series fueron tomadas en distintas cárceles argentinas. A saber, la Unidad Penitenciaria N°31 de Ezeiza, Buenos Aires; la Unidad 33 de Los Hornos, en La Plata, Buenos Aires; la Unidad 46 del Penal de San Martín, Buenos Aires; la Unidad Penal 3 de

Bariloche, Río Negro; la Unidad Penitenciaria N°3 de Rosario, Santa Fe; y el Penal de Villa Urquiza, en Tucumán.

Los trabajos detallados a continuación nos permiten pensar en la relación entre la imagen y el dispositivo carcelario, así como también en los cuerpos, subjetividades y espacios construidos desde diferentes miradas.

2.1 Un recorrido por las instituciones carcelarias a través de las imágenes

A fines de 1990, a causa del aumento en el número de mujeres detenidas en Argentina (imputadas en su mayoría por la infracción de la Ley de estupefacientes N°23.737²⁰), fue necesario habilitar más plazas carcelarias destinadas al alojamiento femenino. En este contexto, nació el Centro de Detención Federal de Mujeres²¹, un establecimiento carcelario dependiente del Servicio Penitenciario Federal (SPF). El mismo fue inaugurado el 5 de junio de 1996 con 16 pabellones de alojamiento individual con capacidad para once internas cada uno. La Unidad Penitenciaria N°31 de Ezeiza está ubicada en la Provincia de Buenos Aires y se encuentra dividida en dos sectores: uno que funciona como anexo residencial para internos masculinos de edad avanzada y otro para el alojamiento de internas mujeres. Posee un Jardín Materno Infantil para niños de hasta cuatro años²² que se alojan con sus madres y una casa de pre-egreso (destinada a mujeres próximas a agotar su pena). Entre las series analizadas en este capítulo, dos de ellas -*Luz en la piel* e *Iluminaciones*- fueron realizadas por las internas en esta unidad y registran a las detenidas y a sus hijos durante el tránsito carcelario. Las mismas se elaboraron durante el dictado del taller fotográfico, inaugurado en 2008 por el colectivo artístico Yo No Fui, una organización social que surgió en 2002 como un taller de poesía dentro de la cárcel de Ezeiza. Actualmente es una asociación civil y cultural sin fines de lucro que lleva adelante distintos proyectos artísticos junto a las mujeres presas y con aquellas que ya recuperaron su libertad. En este sentido, quienes constituyen el colectivo se proponen como un proyecto que “desde una concepción crítica hacia las relaciones de poder y desigualdad estructural existentes, busca la transformación social y la creación de nuevas formas de vinculación y construcción solidaria²³”.

²⁰ En general, se trata de mujeres de sectores vulnerables que son actores menores dentro del tráfico de drogas.

²¹ Servicio Penitenciario Federal (s.f). Establecimientos penitenciarios. Recuperado de: <http://www.spf.gob.ar/www/establecimientos-penitenciarios/Unidad-31-Centro-Federal-de-Detencion-de-Mujeres/mas-informacion>.

²² Este es el límite de edad establecido (Ley Nacional N°24.660 y Ley provincial N°12.256) para que los hijos de las detenidas puedan permanecer con ellas. Una vez cumplido, los chicos deben partir con su familia o a un instituto de menores.

²³ Colectivo Luz en la Piel/ Yo No Fui (s.f). *Iluminaciones*. Recuperado de: <http://seube.filo.uba.ar/sites/drupalbase.filo.uba.ar/files/u4/Iluminaciones.pdf>

La serie del primer trabajo, llamado *Luz en la piel*, es más extensa que la del segundo, e incluye fotografías tanto en blanco y negro como en color. Se muestran muchos rostros tomados en forma de *selfies*, partes de cuerpos, niños y mujeres posando con diversos objetos y junto a las rejas de la institución. Estas fotos requieren de la participación de las detenidas en los talleres y de un proceso de creación y comunicación, que se da a través del lenguaje específico de la imagen. Todas fueron realizadas con cámaras estenopeicas²⁴, tal como ellos mismos indican: “trabajamos con cámaras de cartón que utilizan papel fotográfico y otras construidas con cajitas de fósforos y película de 35 mm como material sensible” (*Luz en la piel*, 2012, p.7). Las imágenes de edición impresa fueron elaboradas entre los años 2010 y 2011, y publicadas en 2012.

El segundo trabajo, *Iluminaciones*, está compuesto por fotografías color -también realizadas a partir de la técnica estenopeica- que fueron tomadas durante el dictado de los talleres entre 2013 y 2014. El proyecto, editado e impreso en el 2015, buscó retratar “un día en la vida de las chicas”. Para ello, el colectivo debió obtener permisos para fotografiar distintos espacios del penal, saliendo del patio de 5x7 metros en el que se realizaban las fotos una vez a la semana, los días lunes²⁵. Además, varias de las imágenes están acompañadas de textos escritos por las mismas detenidas que refuerzan y complementan lo que presentan las fotografías.

Por su parte, el trabajo de Maria Eugenia Cerutti también tuvo lugar en la misma cárcel. *U31 Cárcel de mujeres* surgió en 2005 como parte de un fotoreportaje, que luego la fotógrafa siguió desarrollando. Parte del material fue publicado por la revista, pero Cerutti realizó una selección personal y más abarcativa, que finalmente difundió por su propia cuenta. Se trata de construcciones visuales en general luminosas, que recorren la cotidianeidad carcelaria de un grupo de mujeres de distintas edades, al tiempo que las presentan en sus celdas, junto a sus hijos, realizando actividades o en sus momentos de ocio y descanso, registrando hasta los momentos más íntimos. Todas las fotografías tienen una particularidad: en ellas no aparecen caras (debido a la falta de permisos correspondientes para poder capturar los rostros), las mismas se ven tapadas o fuera de campo.

²⁴ En la técnica estenopeica, los sistemas ópticos basados en la refracción de la luz -los lentes- son reemplazados por un estenopo, es decir, un agujero que permite el paso de la luz. Su tamaño suele ser muy pequeño, por lo que en inglés se lo denomina *pinhole* (agujero de aguja). La cámara puede estar construida con simples latas o cajas de cartón. En su interior y en la cara opuesta al estenopo, debe colocarse la película fotográfica o el papel fotosensible. Una de las características principales de esta técnica es que su profundidad de campo es infinita.

²⁵ Colectivo Luz en la Piel / Yo No Fui (s.f.). *Iluminaciones*. Recuperado de: <http://seube.filo.uba.ar/sites/drupalbase.filo.uba.ar/files/u4/Iluminaciones.pdf>

Por otro lado, las series *Madres presas* e *Hijos del encierro* de Carolina Camps; junto a los trabajos *Visibles en lo oscuro* y *Memoria corporal. O cómo construir una vida en el encierro* de Isabel De Gracia, fueron producidos en la Unidad 33 de Los Hornos, en La Plata, Buenos Aires. A estas tres producciones se suman, además, las imágenes tomadas en el marco del taller *Las alquimistas*, coordinado por De Gracia y llevado a cabo en la misma cárcel durante 2001.

La Unidad 33 fue inaugurada en el año 1999. Su característica principal es que posee un pabellón destinado al alojamiento de internas embarazadas y de madres con niños menores de cuatro años. Según los datos que brinda el Servicio Penitenciario Bonaerense, el lugar donde están alojados los niños durante su permanencia en la cárcel “se encuentra adaptado, con el fin de limitar el impacto que pueda producir en ellos la vida institucional que afecta a sus madres”. Dentro del establecimiento, además, funcionan la EGB N°702, la Escuela de Enseñanza Media N°19 y el Centro de Formación Profesional N°401²⁶.

Madres presas fue realizado durante el año 2007 en el pabellón de maternidad de la Unidad. Allí, como puede leerse en el sitio web de Carolina Camps, convivían 63 niños junto a las detenidas. Niños que habían nacido en prisión y que no conocían “lo que existía más allá del encierro”, que no habían cometido ningún delito, pero que, aun así, estaban presos. Sus madres se encontraban esperando juicios con cargos de robos, tenencia o tráfico de drogas y asesinatos, mientras sufrían largas demoras y -en muchos casos- eran abandonadas por sus familias²⁷.

Esta selección de la serie de Camps logra capturar el día a día de estas mujeres y mostrar cómo se vive la maternidad tras las rejas. A partir de imágenes luminosas, en las que se destacan los colores pasteles, presenta sus actividades cotidianas; los vínculos afectivos entre las madres y sus hijos; y sus espacios de intimidad limitada en el marco de lo que posibilita el dispositivo carcelario.

Por su parte, como si se tratara de otra cara de la misma moneda, *Hijos del Encierro* retrata -5 años después de su trabajo anterior- a distintos niños que nacieron en el encierro y a sus madres. Al momento de la realización de esta serie, Silvia, una de las mujeres fotografiadas, continuaba su condena. Julia, tenía arresto domiciliario. Valeria había vuelto a ser condenada desde el primer encuentro con el lente de Camps en 2007. Y Sandra estaba en libertad²⁸. Todos los niños fotografiados en dicha serie ya se encuentran viviendo fuera de la cárcel, pero fueron atravesados por esta institución. En

²⁶ Servicio Penitenciario Bonaerense (s.f). Unidad 33- Los Hornos. Recuperado de: <http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/unidad-33-los-hornos>

²⁷ Camps, Carolina (s.f). *Madres presas*. Recuperado de: <http://www.carolinacamps.com.ar/madres/>

²⁸ Camps, Carolina (s.f): *Hijos del encierro*. Recuperado de: <http://www.carolinacamps.com.ar/hijos/>

muchos casos, las imágenes de Camps los muestran dentro de los espacios carcelarios, durante las visitas a sus madres.

Si bien el trabajo *Visibles en lo oscuro* de Isabel De Gracia fue realizado en la misma cárcel, durante el año 2001, aporta una mirada de lo carcelario diferente a la construida por Camps. La serie de fotografías analógicas provista por su autora presenta al penal en blanco y negro, y cuenta con numerosas fotos posadas. Si bien incluye algunas representaciones de la maternidad, no se trata del núcleo central del trabajo, que incorpora retratos femeninos individuales y colectivos, algunos de ellos con un cierto componente lúdico. “Me parece que no hace falta mostrar todas las perversiones de la cárcel. Eso sería una interpretación lineal, que no digo que esté mal, pero es confirmatoria”, cuenta Isabel De Gracia en relación a su serie (comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

Su obra siguiente, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*, producida en 2003, establece una línea de corte. El blanco y negro es reemplazado por fotografías analógicas a color. En ellas –y tal como el título lo indica- la fotógrafa hace foco en la presentación del cuerpo de las detenidas, en sus vínculos afectivos con otras presas, en su sexualidad y erotismo. “Lo de ‘memoria corporal’ tiene que ver con la idea de que el registro del placer, de lo afectivo, de lo corporal que está guardado, y que, de alguna manera sale” (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

Por otro lado, la serie *Las Alquimistas* está conformada por fotografías de la Unidad 33 y de las detenidas, que fueron tomadas por ellas mismas durante un taller ofrecido por De Gracia durante el 2001. Son imágenes analógicas que utilizan como recurso tanto el blanco y negro como el color. Las internas se retratan a ellas mismas junto a sus hijos, sus compañeras, capturan partes de sus cuerpos o posan frente al lente para congelar su rostro.

Por otro lado, la Unidad 46 está ubicada en la localidad de José León Suárez, partido de General San Martín, en Buenos Aires. Se trata de una cárcel nueva, que comparte el predio con las Unidades 47 de San Isidro y 48 de San Martín, y que fue inaugurada en 2006. Con una sección de diez pabellones masculinos y otra de cuatro módulos para mujeres, en 2009, se procedió al cambio de modalidad dentro del régimen cerrado de esta unidad, pasando a albergar varones y mujeres. “Cuando nosotras llegamos era un penal mixto. (...) Hasta hace dos años atrás, que trasladaron a todas las chicas y quedó siendo una unidad masculina”, cuenta Magdalena Juricic, una de las talleristas del colectivo Rancho Aparte (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Este colectivo es una agrupación artística y social sin fines de lucro que realiza actividades dentro de la Unidad Penitenciaria N°46 con el fin de promover el arte, la cultura y el respeto por los derechos humanos. En 2015, Rancho Aparte realizó un taller de

fotografía estenopeica dentro del penal gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes, que culminó con la publicación de *Cajas Rebeladas* (2016), una edición impresa que cuenta con distintas imágenes capturadas por los propios detenidos y detenidas. Las fotografías fueron el resultado de la utilización de dos técnicas: una en blanco y negro, realizada con cajas de dulce de leche y papel fotosensible; y otra en color, con cajas de fósforo convertidas en cámaras y rollos de película fotográfica. En palabras de sus protagonistas, esta serie muestra “violentas ausencias de paisajes, concreto sobre concreto, cielos intentando ser sólo eso y firmes retratos” que impiden olvidar el territorio fotográfico. Imágenes poco acabadas, difusas, fantasmagóricas, que son “expuestas con la genuina autenticidad de capturar momentos de intimidad grupal” (Rancho Aparte, 2016, p.9).

Además, en el análisis incluimos la serie *Cautivos* de Alejandra Bartoliche. La fotógrafa manifiesta que su obra “es un relato del tiempo que se vive ahí, que es un tiempo muerto, no tiene fin” (comunicación personal, 2 de noviembre de 2017). Sus imágenes fueron realizadas durante el 2013 en la Unidad Penal de Bariloche, que forma parte del Servicio Penitenciario Provincial de Río Negro, y alberga tanto a procesados como a condenados (es decir, es un establecimiento de ejecución penal y de encausados). La selección aportada por la fotógrafa consta de seis fotografías, donde no pueden distinguirse los rostros de los detenidos y se caracteriza por mostrar cuerpos entre rejas y espacios pequeños y lúgubres en tonos fríos. “Es un lugar muy sórdido, no hay luz”, dice Bartoliche (comunicación personal, 2 de noviembre de 2017). Reafirmando esto, el juez de garantías de esa localidad, Juan Martín Arroyo, indicó a un diario local que el cupo del penal de Bariloche es de 94 o 96 personas y que “sigue sin poder dar abasto a la cantidad de gente que se condena en esta ciudad”. Además, señaló que en base a las condiciones edilicias y de hacinamiento en las que se encuentra “es muy difícil que hablemos de resocialización”²⁹.

Otras de las presentaciones fotográficas exhiben el Complejo Penitenciario de Villa Urquiza en Tucumán, inaugurado en 1927. Allí, Pablo Toranzo realizó, en 2014 y 2015, su ensayo *Tras la Cuarta Reja* y otras de las capturas que están disponibles en su sitio web. El nombre del ensayo se debe a que, en este penal, entre la primera y la cuarta reja circulan personas que gozan de libertad, pero “la cuarta reja es recién la que divide los libres de los presos (...), a partir de la cuarta reja solo quedan guardiacárceles y presos” (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017). Toranzo, además, narra que el Penal de Villa Urquiza no había sido concebido como una cárcel y que “se transformó

²⁹ Villalobos, Jorge (s.f.): Un proyecto de cárcel congelado por falta de fondos. Río Negro. Recuperado de: <https://www.rionegro.com.ar/a-futuro-es-una-inversion-social-YH4900537>

en una cárcel veinte años después de haber sido construido porque el proyecto inicial era que sirviera de lugar de alojamiento para los que cumplían el servicio militar obligatorio” (comunicación personal, 7 de octubre de 2017). El fotógrafo agrega que esta prisión estuvo aproximadamente 10 años sin ocupación y que, cuando finalmente se decidió ponerla en funcionamiento, se rediseñó conformando grandes pabellones que con el tiempo acabaron superpoblados. Se trata de espacios con falta de higiene y seguridad que, a veces, ni siquiera los propios guardiacárceles alcanzan a vigilar en su totalidad.

La serie de Toranzo está conformada por distintos ejes temáticos, clasificados por su autor del siguiente modo: estructura, talleres, cloaqueros, guardiacárceles, internos, fútbol, tatuajes tumberos, pechando rejas, voleos y drogas, convulsiones, puntas y peleas, y máxima seguridad. En suma, las imágenes evidencian el estado crítico de las instalaciones; los trabajos que los detenidos realizan dentro del penal (de panadería, peluquería, albañilería, jardinería, entre otros); la figura de los carceleros y su relación con los internos; los espacios de ocio; el consumo de estupefacientes; las visitas y los encuentros familiares; las facas y las requisas; las marcas dibujadas con tinta sobre la piel; las celdas de aislamiento total. La serie es muy extensa y permite una mirada holística de la prisión, es decir, una visión abarcativa de las distintas situaciones que tienen allí lugar.

Por último, incluimos las obras de Héctor Río: *El adentro, el afuera*, realizada entre 2009 y 2012, y *Fútbol en la cárcel*, que data del año 2011. Ambas producciones cuentan con imágenes analógicas en blanco y negro, las cuales fueron tomadas en la Unidad Penitenciaria N°3 de Rosario. Este penal se inauguró en 1988. A principios de 2018 se anunció que, al año siguiente, cerraría sus puertas y los internos serían trasladados a un nuevo complejo penitenciario³⁰. “El trabajo de la cárcel surge porque fuimos a hacer una nota al pabellón evangélico para una revista de Rosario”, relata Río (comunicación personal, 14 octubre de 2017). Y explica cómo luego terminó tomando la decisión de seguir fotografiando para registrar, en su primer trabajo, el proceso de las salidas transitorias de los presos (que estaban próximos a abandonar la cárcel). Su producción *El adentro, el afuera* captura aquellas situaciones: en muchas imágenes no se sabe si quien está siendo fotografiado se encuentra fuera o dentro de la cárcel. La serie incluye pequeñas historias en imágenes que narran los procesos de salida de distintos internos, utilizando en varios casos la mirada a cámara y retratos cercanos en primeros planos, así como también planos generales de los espacios. Por otro lado, *Fútbol en la cárcel* da cuenta de pequeños momentos de juego. Esta serie muestra cómo aquellos momentos

³⁰ Una cárcel de Rosario cerrará sus puertas tras 130 años de actividad (02 de febrero de 2018). *Télam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201803/255522-una-carcel-de-rosario-cerrara-sus-puertas-tras-130-anos-de-actividad.html>

de “escape” logran generar distensión y emociones en los detenidos, a pesar de que no desaparecen nunca los muros que los encierran.

2.2 Los cuerpos dóciles

En su tratado sobre el panóptico, Jeremy Bentham (1980) enuncia tres reglas claves para su funcionamiento: la regla de la dulzura, de la severidad y de la economía. La primera de ellas, asegura que la condena no debe estar acompañada de malos tratamientos corporales que sean perniciosos para la vida y la salud del sujeto privado de su libertad. Sin embargo, por ejemplo, una imagen del trabajo de Pablo Toranzo, nos muestra el cuerpo delgado de un hombre joven, con su torso desnudo y cubierto de tatuajes: es un cloaquero³¹ y el agua, turbia, espesa, casi negra, le llega hasta las rodillas. En su cara, dirigida hacia la cámara que está por encima de él, se dibuja una expresión que oscila entre el dolor y el asco. A su derecha, una escalera de hierro amoldada a la pared es la única vía para salir a la superficie desde ese pozo estrecho. Otra de las fotografías de esta misma serie muestra a un hombre convulsionando y recostado sobre una camilla, que más que una camilla parece un pequeño andamio de hierros oxidados y tablones de madera. Entre dos personas, probablemente internos, lo sostienen y lo inmovilizan. Aunque no es el único, Toranzo construye, de manera evidente y a través de sus fotografías, la crudeza y hostilidad de la cárcel.

La segunda regla, de la severidad, indica que, en la cárcel, los internos no deben gozar de mejores condiciones que otros individuos de su misma clase que estén en libertad. Muchas de las fotografías que pertenecen a serie de Toranzo visibilizan las condiciones en las que viven los internos en la cárcel de Villa Urquiza en Tucumán. Los cuerpos se disponen en cuartos de pocos metros cuadrados, en los cuales el revoque de los muros –a veces grises, a veces coloreados- se cae a pedazos. Como una forma de personalizar aquellos espacios, hay telas que cuelgan o pueden leerse frases escritas en las paredes. Las pocas pertenencias de los presos se disponen sobre uno o dos estantes. Algunos de los colchones ni siquiera están cubiertos y los cuerpos descansan directamente sobre la gomaespuma amarilla.

El mayor efecto del panóptico es el de “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 2009, p.233). Por un lado, los internos e internas son perfectamente visibles al interior del dispositivo carcelario, al tiempo que no deben saber jamás si están siendo observados en aquel momento. En tanto están sometidos y sometidas a un campo de

³¹ En algunas cárceles, este es uno de los trabajos ocupacionales posibles. Como su nombre lo indica, los cloaqueros son los encargados de destapar y mantener las cloacas y caños cloacales.

visibilidad, pero no saben que lo están, reproducen sobre sus propios cuerpos las coacciones del poder.

Todo el poder que se ejerce nunca es otra cosa que un efecto óptico. (...) Ese poder es, antes bien, del orden del sol, de la luz perpetua, es la iluminación no material que baña de manera indistinta a toda la gente sobre la cual se ejerce. (Foucault, 2007, p.111)

Todo aquello que se encuentra al interior de la estructura carcelaria está supeditado a un doble carácter: visibilidad plena del individuo e invisibilidad producida dentro del espacio social de lo visible.

Por último, el triunfo de la regla económica propuesta por Bentham, referida a todo lo que concierne a la administración efectiva de los recursos, que basta con invertir en la figura de un o una guardiacárcel para ejercer el control sobre un gran número de cuerpos. Así puede observarse en una de las imágenes de la serie *U31- Cárcel de Mujeres*, capturadas por María Eugenia Cerutti en el penal de Ezeiza. Detrás de una puerta cerrada, con dos ventanas que dejan ver uno de los pabellones, una guardiacárcel toma notas en su cuaderno. Mientras que la mujer está en la oscuridad, del otro lado de los vidrios la luz recorre todo el pasillo. A cada uno de sus costados, se observa una fila de camas marineras, iguales entre sí y separadas por una misma distancia. Entre cada una de estas hileras, hay dispuestas una cuantas sillas y mesas pequeñas y circulares, que son utilizadas por algunas de las mujeres presas. Sus hijos también están con ellas, bajo la mirada omnipresente de la vigilancia.

Al igual que sucede con la fila de camas en esta fotografía, en las distintas construcciones visuales realizadas por los demás fotógrafos, se observan imágenes que presentan el disciplinamiento marcado por la estructura propia de la institución; es decir, que en mayor o menor medida el panoptismo y la disciplina están presentes en las fotografías. En una de las imágenes en blanco y negro del trabajo *El adentro, el afuera* de Héctor Rio, se muestra una secuencia de cuatro bachas de limpieza, con lo que parece ser ropa aún húmeda, dispuestas sobre una pared de cemento. Sobre dos de ellas, se puede leer la inscripción "ropa", mientras que, sobre las dos de la derecha, está escrita la palabra "plato". Debajo de las palabras se dibujan pequeñas flechas, reforzando que cada una de esas cuatro palabras corresponde a cada una de esas cuatro bachas. En el piso el agua forma charcos. Las bachas no difieren entre sí, lo que se condice con la estructura homogeneizante de la arquitectura carcelaria, pero como parte de un orden que condiciona los cuerpos, cada una debe destinarse a un uso específico. "Una cárcel es algo que te empareja, te alecciona; es un correctivo, hay horarios, hay pabellones, hay

una estructura, y eso hace que se pierda la subjetividad. Dentro el interno es un interno no tiene nombre” (A. Bartoliche, comunicación personal, 2 de noviembre de 2017).

Otra de las fotos que forman parte de la serie de Río deja ver un pabellón evangélico, un pasillo alargado, también con hileras de camas marineras a cada uno de sus costados, y dos ventanas sobre el lado derecho del cuadro que dejan entrar los rayos de luz natural. En el centro de la imagen, una columna sostiene un televisor de tubo, en el que se está transmitiendo el *Canal LUZ*, una señal satelital cristiana de la ciudad de Rosario. “En esta cárcel, si no te convertís a evangélico, no te la bancás, tenés cincuenta fanáticos rezando todo el día” afirma Río (comunicación personal, 14 octubre de 2017). La institución no solo debe inscribir sus normas sobre la materialidad corporal, sino también sobre los valores, las creencias, los sentimientos y la moral de quienes se encuentran privados de su libertad. “A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones” (Foucault, 2009, p.24).

A estos métodos que permiten el control del cuerpo y garantizan su sujeción son a lo que Foucault llama “las disciplinas”. Se genera una “anatomía política que (...) define cómo se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determina” (Foucault, 2009, p.160). Esta mecánica de poder fabrica cuerpos sometidos, los mismos que Foucault da en llamar los “cuerpos dóciles”.

La disciplina implica una distribución de los cuerpos en el espacio, exigiendo a veces la clausura, “la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo” (Foucault, 2009, p.164). Esto puede verse en una de las fotografías de Pablo Toranzo, donde el cuadro se corta por la mitad y la línea divisoria es el muro carcelario que separa la calle del penal. Por encima del muro se forma un estrecho pasadizo, como si se tratara de un fuerte. Por allí puede observarse a un guardiacárcel vistiendo su uniforme y dando pasos firmes con sus borceguíes. La clausura, ejemplificada en esta foto, determina pequeñas ciudades cerradas, contenidas por los paredones de la estructura arquitectónica.

Sin embargo, como sostiene Foucault, ese principio de clausura no es ni constante ni suficiente en los aparatos disciplinarios. Los espacios de ocio aparecen en muchas de las imágenes como momentos de escape a esos límites marcados por el encierro. Esto se manifiesta en la serie de Héctor Río *Fútbol en la cárcel*. En una de sus fotos puede verse como una pelota sobrepasa los muros carcelarios durante el juego, simbólicamente –casi como una metáfora- saliendo de ellos y elevándose hasta “casi tocar el cielo”. En otra imagen de la misma serie, se observa a un detenido reclinado hacia adelante, que sostiene un bidón en una de sus manos y, mientras camina, va trazando los límites de

una cancha. Esa cancha, tal como la presentan el resto de las fotografías de la edición, finaliza en forma triangular y sus proporciones difieren a las de cualquier estadio tradicional. Sin embargo, pese a las limitaciones del lugar, los sujetos logran resignificarlo, convirtiendo ese patio carcelario en un lugar lúdico, como de escape.

Las instituciones carcelarias requieren, a su vez, de un trabajo más flexible y más fino sobre el espacio, de una división en zonas y de la constitución de emplazamientos funcionales: “a cada individuo, su lugar, y en cada emplazamiento un individuo” (Foucault, 2009, p.166). El dispositivo carcelario dispone a los cuerpos en celdas.

Mientras que, en la serie de Toranzo, se presentan -además de las habitaciones individuales- un gran número de planos generales de los pabellones, en los que se exhiben la continuidad de puertas seriadas por las que se ingresa a esos “calabozos”, en otros trabajos, como el de María Eugenia Cerutti o el de Isabel De Gracia, *Memoria corporal. O formas construir una vida en el encierro*, se opta por planos más cerrados y al interior de las celdas. En este sentido, los planos generales construyen la cárcel como un lugar disciplinario, homogéneo, que se encarga de organizar y de ordenar lo múltiple. Mientras que las fotografías al interior de las celdas permiten observar cómo los presos y presas han intervenido sobre ellas: pósters, escritos, calendarios, dibujos, decoran las paredes. Un pequeño gesto de desvío³² individualizante frente a esa totalidad normalizadora. En una de las fotografías de Isabel De Gracia se presenta, por ejemplo, a través de un plano cerrado, una mujer que posa delante de la intersección de dos paredes. En esa esquina de la celda, cuelgan páginas de revistas con fotos de otras mujeres y modelos en ropa interior. La detenida lanza una mirada hacia el lente, al tiempo que este registra su mueca seria, incluso desafiante.

Por otro lado, la disciplina implica una “vigilancia jerarquizada” (Foucault, 2009, p.207) en la que los individuos se dividen en rangos y roles. Así como la cárcel distribuye y clasifica a los reclusos -según su condena y su conducta- también separa a los sujetos privados de su libertad de aquellos que están encargados de ejercer el control: vigilantes y vigilados³³.

Por una decisión de su autor, en la serie de Toranzo, la figura de los vigilantes aparece de manera más evidente que en otros trabajos. Como ya describimos, algunas, incluso varias de sus imágenes, dejan ver a los guardias observando en todo momento, posando con sus armas y mirando a la cámara desde las alturas de los muros

³² Michel De Certeau (1979) desarrolla el par conceptual táctica-estrategia, que toma prestado de la terminología militar. Las tácticas son operaciones de desvío aquellos que ocupan el lugar de los “débiles” en una relación de poder determinada. Es decir, son pequeños escamoteos que aprovechan las fisuras del sistema, que aprovechan el tiempo y actúan en el espacio del otro, de los “estrategas” o poderosos

³³ Al realizar esta afirmación, no se debe perder de vista que el poder disciplinario no deja ninguna zona de sombra: afecta tanto a los sujetos privados de la libertad como a quienes están encargados de controlarlos.

carcelarios. Toranzo cuenta que a los miembros del Servicio Penitenciario “les gustó la idea porque se los incluía a ellos” y agrega que su intención “era mostrar la interrelación entre presos y guardiacárceles, no mostrar solo el trabajo del servicio penitenciario” (comunicación personal, 7 de octubre de 2017). En el panóptico, el poder “no tiene cuerpo ni individualidad” e implica, incluso, “vigilar al vigilante que vigila” (Foucault, 2007, p.100). En este sentido, cabe cuestionarnos si, de algún modo, los guardias mismos resultan (in)visibilizados al interior del dispositivo carcelario, pero no debemos perder de vista que, a diferencia de los internos e internas, no se encuentran confinados dentro de los paredones de la institución. Podemos esbozar, entonces, que muchas veces, lo que permanece visible a los fines del control y oculto en la esfera de lo social es esa misma relación entre vigilantes y vigilados.

La vigilancia es omnipresente y puede verse tanto explícitamente como en distintos indicios de las series analizadas. Dentro de las instituciones carcelarias, pareciera abarcar todo y a todos, incluso en los resquicios más profundos de la intimidad.

2.3 (Des)vestir el cuerpo: desnudez en el escenario carcelario

*Que tu cuerpo sea siempre un amado espacio de
revelaciones.*

Alejandra Pizarnik

Pilar Calveiro (2010), al referirse a las prisiones de máxima seguridad mexicanas, describe una práctica, un *modus operandi*, que es extensible al conjunto del sistema carcelario en Argentina y que se revela en las presentaciones fotográficas de las series analizadas.

La desnudez reiterada a la que se somete al cuerpo, en requisas y en todo tipo de controles internos, es parte de esta intromisión que rompe la intimidad, a la vez que es una forma de reducir al preso a su condición de cuerpo; un puro cuerpo potencialmente peligroso, que hay que hurgar y someter. (Calveiro, 2010, p.69)

Un hombre desnudo nos da la espalda. Otro, con sus genitales expuestos y sus pantalones bajos a la altura de las rodillas, pareciera estar siendo obligado a desnudarse. No vemos sus rostros. Mientras, tres guardiacárceles totalmente vestidos, con sus camisas celestes y borcués de cuero negro, imparten las órdenes. Esos son los elementos que componen una fotografía tomada por Toranzo: los guardiacárceles, los internos, la celda, la desnudez y la vigilancia. Los cuerpos se despliegan dóciles frente al ejercicio de la policía cuando se escenifica la violencia del poder.

Según la teología cristiana, la desnudez se da negativamente como privación del vestido de gracia que recubría la corporeidad desnuda previamente al pecado (Agamben, 2011b). A partir de allí, la desnudez se nos presenta como algo vulgar e impúdico. Sin embargo, la pérdida del rostro –no presente en esta imagen–, la imposibilidad de leer en él tanto una expresión de vergüenza como de gloria³⁴, produce que la desnudez se nos muestre como pura apariencia, sin secretos, como exhibición del órgano.

Frente a la desnudez, una imagen de Cerutti nos propone cierta ambigüedad. En ella, se muestran dos mujeres: una nos da la espalda, mientras que la otra otra está de frente al lente. Ambas están en dos duchas contiguas y sin cortinas, las separa solo una pared con restos de un azul descascarado. La primera está totalmente desnuda, mientras que la segunda se cubre el cuerpo con una toalla amarilla y oculta su rostro tras su pelo mojado. La imagen da cuenta de la falta de intimidad, incluso en espacios de aseo personal. Pero a su vez plantea, a través de la belleza de las formas y la simetría con la que está construida, una dicotomía entre un cuerpo que se muestra y otro que se oculta.

Por otro lado, en una de las imágenes de la serie *Hijos del encierro* de Carolina Camps, vemos a una de las detenidas enjuagándose el pelo en la ducha con las cortinas corridas, mostrándonos su cuerpo íntegramente desnudo. En segundo plano, otra mujer –una guardiacárcel– ejerce el rol de la vigilancia. A diferencia de la fotografía realizada por Toranzo, en el que los detenidos están siendo requisados, el efecto de esta imagen luminosa, en el que podemos ver el rostro de la mujer desnuda, sin ningún indicio de pudor en sus gestos, es el de la desnudez como acto activo, no como respuesta a un mandato, sino “a pesar de” la mirada de quien la observa.

Por otra parte, en una fotografía de la serie *Memoria Corporal. O formas de construir una vida en el encierro* se presenta el torso de una mujer sin ropa, de espaldas, pero levemente perfilada para dejar ver parte de sus senos. La joven está de frente a una ventana, como exhibiéndose, al tiempo que la luz cálida, amarilla, que ingresa por ese pequeño agujero rectangular baña la habitación. Otra de las construcciones visuales de esta misma serie, presenta el retrato de una mujer en ropa interior que permanece en su celda. Mira hacia la cámara mientras sostiene una pintura: la venus de Botticelli. Como proyectando su propia figura, imita el gesto del cuadro y toca su pecho con una de sus manos. Esta fotografía logra tensionar la figura femenina que muestra al cuerpo en una actitud pasiva, al tiempo que dialoga –cuestionando o incluso contradiciendo– las formas de arte del desnudo europeo, en el cual “los pintores y espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres”

³⁴ La relación entre desnudez y vestido coincide con la relación teológica entre naturaleza y gloria (Agamben, 2011b). “El hombre fue creado sin vestidos, pero fue creado en esa ausencia de vestidos para ser recubierto por el hábito sobrenatural de la gloria” (Peterson citado en Agamben, 2011b, p.89).

(Berger, 2000, p.73). “Lo veo como algo de resistencia: ‘Yo me desnudo acá en la cárcel’ (...). Era un acto de rebeldía. Porque, yo pensaba, ‘si me ven sacando fotos así, desnudas, ¿podrá pasar algo?’”, cuenta Isabel De Gracia en relación a sus trabajos (comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

En una foto en blanco y negro, de la serie *Visibles en lo Oscuro* se presentan dos cuerpos: el de una madre y su hijo. Los dos están abrazados, en primer plano, tapados apenas con una manta. La luz ilumina el rostro de la mujer, que tiene su cabeza levemente inclinada hacia atrás y sus ojos completamente cerrados. “Esa chica me decía: ‘hace cuánto que no tengo a mi bebé. Así piel con piel’” (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017). Como describe Calveiro:

Aunque al cuerpo se provea aparentemente de todo lo necesario, se lo priva del contacto con los otros cuerpos, así como a la persona se la priva del contacto interpersonal. Por lo tanto, el ser humano se reduce a su cuerpo y el cuerpo, puro *bios*³⁵, se aísla entre cuatro paredes de hormigón. (2010, p.68)

La exposición de lo corporal desnudo o levemente desnudo también está presente en algunas de las fotografías tomadas en el marco de los diversos talleres, lo que da cuenta de una decisión deliberada de las detenidas de mostrarse despojadas de sus vestidos. Por ejemplo, en una de las imágenes en blanco y negro que forma parte del libro *Luz en la piel* se observa, un tanto difusa, la espalda descubierta de una mujer. Su cabeza se inclina mirando hacia un costado, mostrando su perfil y su pelo recogido. Se ve en un espacio abierto, un patio, orientando su cuerpo hacia un afuera carcelario, cuyo límite es un enrejado coronado por los espirales de un alambre de púa.

El vestido guarda una estrecha relación con el pudor y la vanidad, y tanto éste como el desnudo pueden constituirse como un pequeño desvío dentro de la institucionalidad carcelaria. “El horror de una prisión no debe recaer sobre la idea del trabajo, sino sobre la severidad de la disciplinaria, sobre el vestido humillante”, señala Bentham (1980, p.61) y propone que una forma de lograrlo es que los internos vistan ropas cuyas mangas sean una más larga que la otra.

Como se explicitó en algunas de las entrevistas, las internas que participaban de los talleres solían peinarse, maquillarse y cambiarse con ropas que no usarían en el penal para ser retratadas en las fotografías. “Jugamos mucho con disfraces y esas cosas, la

³⁵ Agamben (1998) retoma los términos griegos *zōe* y *bios*. Mientras que el primero se refiere a la “nuda vida”, es decir, la mera condición de existir (común a los animales, hombres y dioses), el segundo define la forma particular de vivir de un individuo o grupo, la cual está dotada de un estatuto jurídico-político. Siguiendo a Foucault, es con el surgimiento de la *bio-política* que el poder estatal se orienta hacia ciertos aspectos de la vida natural con el fin de administrarla. Según este autor, “el umbral de modernidad biológica de una sociedad se sitúa en el punto en que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas” (Foucault citado en Agamben, 1998, p.11).

verdad que el juego era parte del taller”, cuenta Isabel De Gracia. Así, en la serie *Las Alquimistas* pueden verse, por ejemplo, dos fotografías en las cuales las mujeres llevan vestidos largos floreados. Una de ellas está sentada en el piso, con los brazos sobre sus piernas y un gesto que oscila entre la seducción y el desafío. Posa con su mirada dirigida hacia la cámara, mientras que su falda de gitana roja se despliega sobre el suelo. La otra, baila frente al lente (o posa como si bailara), con sus brazos en alto y una sonrisa en el rostro. El encuadre cerrado limita los elementos que forman parte de estas imágenes, que podría ser tanto un pabellón, como una sala de visitas o un salón de danza.

2.4 Rostridad: una expresión de individualidad

El rostro humano es una fuerza vacía, un campo de muerte. La vieja reivindicación revolucionaria de una forma que nunca se ha correspondido con su cuerpo, que querría ser algo distinto que su cuerpo.

Antonin Artaud

La concepción moderna del rostro viene a declarar la humanidad, singularidad e individualidad del sujeto. “Así como el nombre individualiza en el plano verbal, podríamos decir que el rostro produce la misma operación en el plano de la imagen” (Mazzuchini y Sganga, 2014, p.42).

Sin embargo, en la Edad Media, el hombre era percibido como parte del cosmos y no diferente de él. La totalidad social y cósmica superaba al hombre, su rostro no era objeto de valor específico. Tiempo después, la filosofía mecanicista va a confirmar la dislocación del cuerpo respecto del cosmos, dando lugar a la concepción del hombre separado de los otros. “El individuo es una persona que percibe más su unicidad, su diferencia, que su inclusión en el seno de una comunidad. La afirmación del ‘yo’ se vuelve una forma superior a la del ‘nos otros’” (Le Breton, 2010, p.30). En este contexto, también cobra un nuevo sentido la mirada, que hasta el momento eran un aspecto menor, dado que se les otorgaba mayor importancia a los orificios -como la boca y la nariz- y a las extremidades del cuerpo, gracias a los cuales el hombre y la mujer se conectaban, eran uno, con el mundo.

Con el ascenso del individualismo occidental, el individuo se separa de los otros, de sí mismo (dualismo hombre-cuerpo³⁶) y del cosmos. El cuerpo, entonces, permite su

³⁶ En la filosofía platónica, se plantea un dualismo antropológico. Por un lado, el cuerpo, en tanto materialidad, pertenece al mundo sensible, mientras que el alma está relacionada al mundo de las ideas. Desde esta concepción, el cuerpo no sería más que la cárcel del alma.

afirmación coronada por un rostro, que cobra vida gracias a una conciencia individual y que, con el tiempo, pasa a ser “el espejo de los movimientos del alma” (Le Breton, 2010).

La irrepresentabilidad del rostro de Dios propia del cristianismo implica que sólo exista rostro entre hombres y mujeres de igual condición, entre humanos. “Dios no posee la forma del rostro, la luz que irradia de esa imposibilidad rebota en los rasgos de Moisés como señal evidente del encuentro del hombre con lo divino” (Le Breton, 2010, p.21). Es por eso que, en muchos discursos cristianos sobre los santos, la luz que irradian no se puede sostener con la mirada como señal de pérdida de la individualidad y de su condición no humana.

Una de las fotografías de la serie *Madres presas* presenta una escena en la que vemos cinco mujeres y un niño. En ese pabellón de dos pisos, de puertas seriadas, una de ellas se asoma desde el primer piso a través del enrejado celeste. Todo el cuadro es luminoso. En la planta baja, por el margen izquierdo de la imagen, sobresale una nariz y una boca, como si fuese la tajada de un perfil. En el mismo lugar, una de las jóvenes sostiene a su hijo en brazos, mientras que otra amasa sobre una mesa de madera. Todo parece transcurrir, independientemente de la presencia del lente de Camps, salvo por la figura de una mujer en primer plano, vestida de rosa, que mira de frente a la cámara y rompe con el efecto de neutralidad de la toma. Su gesto, como de sorpresa, interpela directamente a ese ser humano de igual condición que está del otro lado, al tiempo que afirma su presencia y dice –en silencio– “acá estoy yo”.

A mí antes si me miraban a cámara sentía como que estaba mal. Fue un proceso también ese. Porque pasaba que dejaba de ser invisible si me estaban mirando a cámara. Pero después entendí que la mirada de estas mujeres y de estos niños era tan fuerte que yo podía transmitir cosas si me miraban. (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

La mirada a cámara es un recurso expresivo recurrente en las distintas series³⁷. A través de ella, la imagen presenta a un personaje que se dirige a un espectador implícito. “Esta configuración se denomina interpelación a causa del gesto que la apoya, una especie de ‘¡Eh, tú!’ lanzado directamente al espectador” (Casetti y Di chio, 1991, p.249).

El rostro del otro afirma su humanidad y nos posiciona frente a él como a un par. Nos intima al amor o por lo menos, nos prohíbe la indiferencia. El rostro se nos impone en este encuentro inicial ético.

³⁷ El retrato fue central en los comienzos de la fotografía y heredó la mirada a cámara de las formas genéricas del retrato pictórico, donde los ojos de los retratados parecían dirigirse hacia más allá del lienzo. Algunas formas populares del retrato, como la foto carné, también incorporan este recurso entre sus características formales. El rostro aparece como el único capaz de develar la identidad, de permitir la identificación visual de un determinado sujeto.

Por supuesto, puedo volverle las espaldas, puedo obedecer o rebelarme contra su conminación, pero nunca estará dentro de mi poder no oírlo (...) El rostro me acosa, me compromete a ponerme en sociedad con él, me subordina a su debilidad, en suma, me manda amarlo. (Finkelkraut, 1986, p.53)

En una de las fotografías de la serie de Héctor Rio, un joven mira de frente a la cámara y exhibe su intimidad, sugiriendo que esa intimidad nos concierne: ¿Qué siente? ¿En qué piensa? ¿Qué lo preocupa? ¿Qué expresa su mirada? Detrás de él, sólo hay un muro sobre el que está inscrita la palabra “Rocío”. Su pelo es corto, levemente despeinado, sus ojos brillan y algunas líneas de expresión se dibujan sobre su frente. No sonríe, su boca permanece cerrada. La imagen nos sitúa frente de esa “máquina abstracta de rostridad”, definida por Deleuze y Guattari, a partir de la cual el rostro se constituye como un sistema pared blanca-agujero negro: una pared blanca sobre la cual inscribe sus signos la significancia y un agujero negro inseparable de la subjetivación (Deleuze y Guattari, 2002). Otra de las imágenes de la serie de Rio, presenta a un hombre de perfil, su cara está en primer plano. Tiene en su rostro una mueca de leve preocupación y algunas cicatrices. El fondo se encuentra desenfocado, hay un cuadro con un escrito que no llega a leerse, y su brazo tatuado se extiende para sostenerse de la pared. La decodificación de sus emociones no llama a la identificación simple, especular y transitoria. La imagen de un rostro, plantean Mazzuchini y Sganga, nos re- envía hacia lo imaginario, hacia lo invisible de lo visible: “aquello que hace posible que esa imagen sea lo que no es a simple vista” y nos remite a otros rostros y a otras significaciones (2014, p.22). Ese rostro, junto al resto de las imágenes que constituyen la obra, nos pone en el doble lugar de lo distanciado y lo concernido: refleja una familiaridad y algo que, a pesar de ella, siempre permanece irreductible. A la mera forma le hace falta una mirada, lo cual supone una implicación como sujeto, ya que “una forma sin mirada es una mirada ciega”. Al mismo tiempo, “una mirada sin forma” es una mirada muda, la imagen exige algo de nosotros, ya que no podemos recurrir a ella sin poner en marcha la imaginación y la posibilidad de conocimiento (Didi-Huberman, 2008, pp.39-43).

Según Walter Benjamin (2003), en la época de la reproductibilidad técnica, el rostro humano se consolidó como la última trinchera del aura³⁸. La trinchera del ‘yo’ que, en el pasaje de la pintura al retrato fotográfico, sustituyó lo único por lo múltiple y lo original por lo repetitivo (Richard, 2000). Sin embargo, sí advertir el aura de una cosa es “dotarla de la capacidad de mirar” (Benjamin, 1999), en los retratos analizados hay algo de lo aurático que permanece. Aunque, para Benjamin, la fotografía recoge la mirada del

³⁸ Benjamin define al aura como “un tejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (2003, p.47).

sujeto orientada hacia la cámara sin siquiera devolvérsela, la mirada del retrato también propone un encuentro con la mirada de un potencial sujeto por fuera de ese mundo, del otro lado del lente, al tiempo que implica la mirada de quien tomó la foto.

2.5 Del fuera de campo a la inquietante extrañeza

En la serie *U 31- Cárcel de mujeres* un denominador común es que no se reconoce a ninguna de las detenidas³⁹ (M. E. Cerutti, comunicación personal, 25 de agosto de 2017). El rostro no puede identificarse en las imágenes, ya sea porque se evita la mirada a cámara, porque se presenta tapado por el pelo de quien está siendo retratada, por el manejo de la luz que lo conserva en la oscuridad o porque algo o alguien –como un bebé en brazos- se interpone entre la cámara y ese rostro que se encuentra por delante de ella.

Otro recurso estético del que hace uso Cerutti es el encuadre, que arroja el rostro fuera de nuestra visión. Siguiendo la definición propuesta por Deleuze, “se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen” (Deleuze, 1983, p.27). Mientras que, el fuera de campo remite a lo que no se ve “y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 1983, p.32). Una imagen de la serie de esta fotógrafa presenta el cuerpo fragmentado de una mujer recostada boca arriba sobre una frazada, como si estuviese tomando sol, en el piso de un patio. Está descalza, con sus sandalias apoyadas sobre la baldosa en el medio de sus dos piernas abiertas. Viste un short naranja arremangado y su abdomen está descubierto. La foto produce el efecto de estar tomada “al revés”, es decir, el ombligo hacia abajo y los pies hacia arriba. El cuadro se corta a la altura de sus costillas. Ni su cabeza ni, por lo tanto, su rostro forman parte de la imagen, pero se genera el efecto de una falta, de algo que no está y es, a su vez, su exterior constitutivo. Como explica Dubois, se trata de “un fuera-de-campo que posiciona explícitamente al operador, que lo integra más o menos como interlocutor invisible, que designa su lugar y que es el lugar de la mirada constituyente de la escena y del campo mismo” (Dubois, 2010, p.164).

Por otro lado, una de las fotografías que forman parte de la serie de Alejandra Bartoliche, tomadas en el Penal de San Carlos de Bariloche, muestra el torso desnudo de uno de los presos. Sobre su pecho, cuelgan una pequeña medalla y un rosario. Pareciera ser el cuerpo de un hombre joven que se presenta levemente perfilado. Uno de sus brazos se encuentra flexionado, llevando la mano hacia su cuello y dejando ver en su

³⁹ En su entrevista, Cerutti cuenta que no podía mostrar las caras, ya que, para hacerlo, debía pedir una autorización judicial por cada una de las mujeres retratadas.

muñeca un tatuaje que simula ser una pulsera de alambre de púas y la palabra “Silvia” escrita con tinta en su antebrazo. La imagen está compuesta con una iluminación fría y, delante del cuerpo del detenido, llegan a vislumbrarse los barrotes desenfocados de lo que podría ser su celda. El encuadre se corta por debajo de su abdomen y por encima del cuello. No hay cara ni gesto, pero las marcas inscritas en su cuerpo denotan la expresión de una subjetividad individualizante. Es ese nombre propio, “Silvia”, el que constituye un *punctum* en la fotografía: un detalle, un objeto parcial que atrae la mirada, ese azar en la foto que despunta y punza (Barthes, 2006). Como sostiene la fotógrafa, “a veces hay algo en la foto que tiene más fuerza que la mirada, que puede ser cualquier cosa dentro de la imagen” (A. Bartoliche, comunicación personal, 2 de noviembre de 2017). En este sentido, Levinas plantea que “nosotros llamamos rostro al modo en el cual se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí” (1987, p.208) y que no puede equipararse con la mera cara, ya que “la cara no es el único rostro” (1987, p.111).

Otro recurso estético que, pese a producir efectos diferentes, puede operar de manera similar e imposibilitar que la cara de los sujetos sea visible, es la iluminación. Una de las imágenes en blanco y negro de la serie *Luz en la Piel* muestra a una mujer a través de un plano contrapicado que altera las proporciones de su cuerpo, agigantándolo. De abajo hacia arriba, vemos sus piernas cubiertas, su torso semi desnudo y un “rostro”, que más que un rostro, es un óvalo negro. No se logra distinguir ninguno de sus rasgos. El fondo de la fotografía está sobreexpuesto y es de un blanco casi absoluto, a excepción de algunas manchas oscuras y un entramado difuso, que pareciera ser una reja. En otras fotografías de esta misma serie, el rostro aparece cubierto, en las sombras, como si ciertas partes de la imagen estuvieran vedadas a la mirada. Una de ellas nos muestra a una mujer, también en blanco y negro, sentada de frente a la cámara sobre un banco de cemento. La porción iluminada de esta construcción visual nos permite vislumbrar sus pies, sus piernas cruzadas, su abdomen, su pecho y sus brazos. Por su posición, podría estar posando, mirando directo hacia el estenopo que deja ingresar la luz. Sin embargo, una viñeta negra, densa, cubre más del tercio derecho de la imagen y casi un tercio en su parte superior. Más allá del cuello de la mujer, que aparece cortado por una línea en diagonal, todo es oscuridad. No hay certeza de su expresión, si ríe o llora, si mira hacia el frente o gira su cabeza para observar el pedacito de cuadro que está en el muro detrás de ella. ¿Ese “otro” u “otra” que se encuentra en la prisión está, en cierto modo y como si se tratara de una analogía, relegado a lo in-visto de la sociedad? ¿Se vuelve inaccesible, invisible? ¿Aún a pesar de que la fotografía “ilumine” y visibilice a través la impresión de la luz que hace posible su registro?

A estos ejemplos se suman otros, a veces tan difusos -no sólo como producto de la iluminación, sino también de un efecto de movimiento- que ni siquiera puede distinguirse

si lo que está siendo retratado es un cuerpo: un círculo iluminado nos deja ver, nuevamente, el entramado de un enrejado, en primer plano hay “algo” más, ¿se trata acaso de un brazo flexionado y una mano? La oscuridad cubre el resto de la imagen. Hay, en estas últimas construcciones, una “inquietante extrañeza”, “algo dentro de lo cual uno no se orienta” (Freud, 1992, p.221).

En otra de las imágenes, también de *Luz en la Piel*, podemos observar un cuerpo en “negativo” que juega a romper con la estética de la serie. La imagen deja ver una mujer haciendo “fuck you” a la cámara en un primerísimo plano, deformando el dedo mayor que aparece casi del mismo tamaño que la cara. Su mano le tapa la mitad del rostro, y su boca entreabierta deja ver pequeños dientes casi imperceptibles. Los rasgos de la cara se desdibujan y confunden con el negro -predominante en la imagen- imposibilitando distinguir detalles. En sus ropas, producto del efecto del negativo, se observan pequeñas líneas que producen a su vez la sensación de estar mirando huellas dactilares. La configuración de la foto, la pose y la gestualidad, a su vez, poseen algo del orden de lo agresivo, desafiante e irreverente. Esta imagen, tomada en el marco de un taller, responde a un modo particular y deliberado de los sujetos de presentar lo familiar, de construirse a sí mismos desde un extrañamiento.

Lo que es extrañamente inquietante sería lo que ha sido (nótese el pasado) familiar y que, en ciertas condiciones (¿cuáles?), se manifiesta. Se franquea un primer paso que desaloja a la inquietante extrañeza de la exterioridad en la que la fija el miedo, para volverla a colocar en el interior, no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño. (Kristeva, 1996, p.360)

En una fotografía de *Iluminaciones*, por ejemplo, se observan tres siluetas, borrosas y movidas. Las tres figuras humanas aparecen delante de un cielo blanco y celeste. Se trata de cuerpos fragmentados, inciertos, pero también fantasmagóricos. En sus lados izquierdos, se ve un borde de sombra generando la sensación de que están reflejadas sobre el agua. Solo a una de ellas se le distingue -aunque de un modo difuso- algunos rasgos, como ojos, nariz y boca; las demás son formas borrosas y confusas, producto del efecto de movimiento.

Por otro lado, una imagen que pertenece a la serie *Cajas Rebeladas*, presenta un escenario, el patio de un pabellón carcelario, y a tres jóvenes - ¿o a uno? - que posan en fila frente a la cámara. El primero de ellos viste un pantalón negro, una gorra y una remera azul. El de atrás se ubica a una distancia corta y se posiciona un poco más hacia la izquierda para que su cuerpo pueda verse por completo. Al final de esta línea en diagonal, el último de ellos posa de la misma manera, con los brazos colgando a los costados de su cuerpo, y también viste exactamente lo mismo. Se trata, en verdad, del

mismo sujeto, quien probablemente se haya trasladado de lugar mientras se continuaba exponiendo, es decir, mientras la luz continuaba ingresando por el estenopo. El efecto es el de un sujeto triplicado, cuya materialidad corpórea se presenta levemente transparente, permitiendo ver a través de ella lo que se encuentra detrás, como si se tratara de un fantasma, de un espíritu.

“Aparecidos y fantasmas (...) pueblan de inquietante extrañeza nuestras confrontaciones con la muerte”, señala Julia Kristeva, en tanto nuestro inconsciente rechaza su fatalidad (1996, p.361). En este sentido, la aparición de “dobles” -lo que implicaría la repetición, duplicación o permutación del “yo”- contribuyen al efecto de “lo ominoso” en Freud. Este autor explica que “el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo (...) y es probable que el alma ‘inmortal’ fuera el primer doble del cuerpo” (Freud, 1992, p.235). Así, agrega que el recurso de esta duplicación tiene su correlato en el lenguaje onírico, donde la castración puede expresarse como multiplicación del símbolo genital. “Ahora bien, estas representaciones han nacido sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo (...), con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (Freud, 1992, p.235) El yo narcisista proyecta fuera de él lo que experimenta en sí mismo como peligroso o no placentero.

Lo extraño aparece esta vez como una defensa del yo desamparado: éste se protege sustituyendo la imagen del doble benévolo que antes bastaba para protegerlo por una imagen del doble malévolo donde expulsa la parte de destrucción que no puede contener (Kristeva, 1996, p.360).

Si se tiene en cuenta que, en el marco de los talleres, son los mismos sujetos quienes se fotografían a sí mismos, esta fotografía de la serie *Cajas Rebeladas* implica el registro de lo familiar (el propio cuerpo) y su construcción como lo extraño. A la vez, “necesidad de identificación” -tanto del sujeto con su propia imagen especular como del espectador con la imagen de un otro- y “miedo de esta” (Bouvet citado en Kristeva, 1996, p.364).

2.6 Cuerpos marcados: tatuajes y cicatrices

Todas las series fotográficas analizadas tienen un rasgo en común: en ellas, las fotografías nos presentan cuerpos en los que se inscriben las marcas de lo vivido. Un hombre aparece recostado sobre una pared, al tiempo que nos deja ver su brazo tatuado y lleno de cicatrices, viejas heridas -o no tanto- que quizás hayan sido producto de alguna “punta”. A esta imagen tomada por Héctor Río, se le suman otras. En el trabajo de

Carolina Camps, un “sol” dibujado alrededor del ombligo de una mujer embarazada extiende sus rayos entre las estrías. El sol ocupa el centro de la fotografía, mientras que el rostro está fuera de cuadro. Inscripto en el brazo que reposa sobre la panza de la mujer, podemos leer la palabra “Emanuel”. En otra de las imágenes, una joven gira su cabeza hacia atrás y nos devuelve la mirada. Posa frente al lente de Isabel De Gracia con los hombros descubiertos y nos permite ver un ángel tatuado sobre sus homóplatos.

Hay que remontarse a épocas lejanas de la historia para dar con el origen de las prácticas del tatuaje⁴⁰. En relación a las mismas, Berchon plantea que:

[Son un] conjunto de procedimientos mediante los cuales materiales colorantes vegetales o minerales son introducidas bajo la epidermis o a profundidades variables y cuyo resultado es una coloración o dibujos aparentes y de larga duración, aunque no del todo indelebles (Berchon citado en Lacassagne, Le Blond y Lucas, 2012, p.79).

Los tatuajes son parte de una cultura milenaria de sangre, honor e identidad tribal y eran venerados por su significado espiritual, pero representaban una amenaza para algunas religiones. Incluso, fueron prohibidos por el cristianismo, como puede leerse en el Levítico 19:28 (versión RVR1960): “Y no haréis rasguños en vuestra carne por un muerto, ni imprimiréis en vosotros señal alguna: Yo Jehová”.

Pese a ello, la cultura del tatuaje exploró la función ritual y el significado social de las marcas permanentes en la piel a través del tiempo y las comunidades. A lo largo de la historia han sido símbolos de fertilidad, de amor y devoción a los dioses, como también señales de identificación de los proscritos y delincuentes. Desde la época colonial, estas marcas en la piel transitaron una verdadera transformación, pasaron de ser marginales a la sociabilidad, de la luz a la oscuridad, de la negación a la aceptación social.

Los tatuajes son una temática que se repite en las distintas series fotográficas aquí descritas: nombres propios, cruces, figuras religiosas, santos paganos, animales, revólveres, telarañas y corazones. Tanto así que algunos fotógrafos, como Pablo Toranzo, les han dedicado una sección especial dentro de sus trabajos⁴¹.

⁴⁰ La raíz de la palabra es incierta. Hay quienes afirman que el tatuaje o la operación de tatuar parece tener su origen en la palabra *tátau*. Término que en las islas Tahití y Tonga se empleaba para designar dicha operación. (Lacassagne, Le Blond y Lucas, 2012, p.79). Aunque también que el capitán James Cook importa de sus viajes del Pacífico Sur, la palabra polinesia “tatau”, que después evolucionó al “tattoo”, en inglés, reintroduciendo la cultura del tatuaje en el mundo occidental.

⁴¹ Tampoco podemos dejar de mencionar el proyecto editorial *Tinta Libre. Historias grabadas en la piel*, una propuesta del colectivo Mumalá convocó a distintos fotógrafos para retratar esas palabras y dibujos, las historias inscritas con tinta en la piel de las mujeres presas en la Unidad Penitenciaria N°5 de Rosario. Y la famosa serie *Cicatriz* de Rosangela Rennó, que construyó a partir de archivos y negativos del Museu Penitenciario Paulista. Los textos que acompañan al primero de estos trabajos nos permiten reflexionar respecto a qué expresan las marcas en el cuerpo, qué cuentan, por qué aparecen en el encierro y por qué se nos presentan tantas imágenes de esas imágenes.

Un tatuaje representa esa necesidad de comunicar algo que tiene que ser graficado en la piel. Hay tatuajes que están vinculados a un momento que se vivió adentro del penal, la telaraña, el símbolo del penal donde estuvo preso, los puntos, la figura de la paloma, el corazón, la manzana. Dentro de la cárcel, tiene todo un sentido, porque vos mirás a la persona y sabés qué es lo que hizo. (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017)

Vemos, en una de las imágenes que forman la serie realizada por Toranzo, un primerísimo primer plano de un rostro deteriorado y el detalle de un agujero en forma de gota que se inscribe sobre una de sus mejillas. “Hay otro [tatuaje] que es la ‘lágrima’, si se me murió un ser querido, me tatúo una lágrima en un ojo. Si era un familiar, una persona que me crió, me la tatúo con ácido” (comunicación personal, 7 de octubre de 2017). La ausencia de los seres queridos que ya no están o que están afuera, del otro lado de las rejas, pasa a formar parte del propio cuerpo.

El tatuaje será la forma de tener en el cuerpo, único lugar en donde no se podrá perder, lo que es tan quitable en la situación de encierro”, y de esta forma, “el tatuaje se instala como un desafío y una victoria sobre el poder que ha pretendido quitarles cualquier otra pertenencia. (Moreyra, 2012, p.14)

“Antonio, Benjamín, Estela”, tres sustantivos propios dibujados sobre el pecho de un recluso del penal de Villa Urquiza, y un corazón alado con una corona de espinas en el medio de su vientre. Un brazo, solo un brazo, que dice “Nora” y se recorta sobre el muro de la Unidad 31 en una fotografía de Carolina Camps. Llevar los nombres de los seres queridos en la piel parece ser la única forma de tenerlos cerca.

Observar un tatuaje -o la imagen de esa imagen- es observar un cuerpo investido de sentido. Lejos de plantear una disociación absoluta entre el “contenido” y “la forma”, dicha materialidad debe ser comprendida dentro del contexto de la situación de encierro y de las prácticas significantes que allí se habilitan. Es decir, en relación a su “situación de enunciación” (Didi Huberman citado en Feld, 2012, p.43). El tatuaje cobra una dimensión simbólica, significa en forma de “estilo” como parte de una suerte de “subcultura” (Hebdige, 2004), como un pequeño movimiento subversivo frente a la normalización. Al mismo tiempo, “los actos de diferenciación corporal se traducen en pilares innegables de la identidad personal o grupal” y el tatuaje se asienta en estos procesos como una “marca de identificación e ícono personal” (Rossi Martínez, 2011, p.25.). Es una presentación de lo vivido bajo la configuración de un tropos visual. Las instancias privación de la libertad, prohibición y aislamiento se adosan a esa superficie simbólica y material que es la piel. Tanto es así que, al salir a la calle, el tatuaje será el estigma o el recuerdo del propio encierro. “Habrà que limpiar el cuerpo porque ya no será el mismo. Se reconoce un devenir en el proceso de construcción de sentido, a partir del

cambio en el status del cuerpo que soporta aquella materialidad significativa” (Moreyra, 2012, p.15).

Por otro lado, muchos de los tatuajes carcelarios que vemos en las fotografías parecieran estar hechos por los mismos sujetos privados de su libertad, ya que, si bien los tatuajes están permitidos, no lo están las herramientas necesarias para llevarlos a cabo. Cualquier elemento punzante es suficiente. Se trata de un proceso largo que implica mucho dolor. Sin embargo, dado que la situación de encierro opera sobre esa única pertenencia certera que es el cuerpo, la misma deriva en “una restricción de las sensaciones que ese cuerpo puede transitar” (Moreyra, 2012, p.15). En este sentido, el dolor ratifica la presencia del cuerpo⁴².

2.7 El cuerpo femenino: sexualidad y maternidad

La presentación del cuerpo femenino en el marco de situaciones de encierro merece una mención especial. Por un lado, porque históricamente, la criminalidad femenina fue considerada distinta a la masculina, “se concibió como un hecho menor planteado en términos de enfermedad bajo el supuesto de que las mujeres eran propensas a las perturbaciones psíquicas” (Isnardi, Giordano y De la Isla, 2012, p.9).

Por otro lado, estos cuerpos de las mujeres presas no pueden desatender a una doble particularidad: están -aunque se trata de distintos aspectos- doblemente fuera de la ley. Primero, al igual que sucede con los penales masculinos, en tanto han “cometido un delito” se encuentran “desviadas de la norma”, por lo cual, deben ser “encausadas”, disciplinadas en la prisión. Segundo, ya que se sitúan, en base a la teoría lacaniana, en el lugar de la falta. “Falta que surge de la interpelación infantil de la anatomía femenina, pero que sería estímulo permanente del agujero, del vacío, ya que se trataría de un no significable, de un no subjetivable” (Dio-Bleichmar, 1993, p.138) De esta forma, Lacan lanza la forma de una mujer “no toda” en el orden simbólico y, por lo tanto “un poco fuera de la ley”, fuera de las leyes que hacen al ser humano (Dio-Bleichmar, 1993, p.139). El cuerpo de la mujer queda, así, relegado a ser el “objeto” causa del deseo.

Según Freud y Lacan, la falta de pene en las mujeres (Freud) o de falo (Lacan) provoca ansiedad de castración en los hombres. Los hombres encaran esa ansiedad creando un fetiche, una mujer sobrevaluada; o pueden responder de manera sádica, creando una narración de control y castigo para devaluar a las mujeres. (...) Con esta mirada (o mirada fija) los hombres niegan al cuerpo femenino todo significado propio. (Pultz, 2003, p.20)

⁴² Lacan señala que “hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor” y solo a ese nivel “puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada” (Lacan, 1966, p.17).

Sin embargo, ¿no sería más adecuado afirmar que el cuerpo femenino se encuentra, por el contrario, doblemente dentro de la ley? Por un lado, la figura del o la delincuente es un producto (y no una causa) de los mecanismos de sujeción y subjetivación propios de los dispositivos carcelarios, está contemplada dentro de la ley misma. De hecho, en Argentina, la Ley N°24.660 regula el régimen carcelario y ha sido cuestionada por organizaciones que trabajan en pos de los Derechos Humanos de las mujeres. Sin embargo, aún hoy “pareciera ser que la única mirada posible que tiene la normativa respecto de la mujer es su posibilidad de reproducción” (Aucía, 2012, p.20), habiendo pocos artículos que se refieren a la situación de embarazo estando detenidas o a aquellas que tienen hijos menores.

Por otro lado, la sexualidad, la femineidad no es más (ni menos) que un molde social, ley que gobierna las prácticas de la sexualidad.

La ley penetra en el interior mismo de la pulsión, del deseo femenino, del cuerpo. De ese cuerpo que se pretende virgen de toda influencia simbólica. La mujer siempre presente en la erótica de todos los tiempos, carece de una erótica propia (...), pues la ley del Padre enuncia una prohibición para ambos sexos, pero su trasgresión solo es condenada en el caso de la mujer. La falta de una erótica femenina es una falta de derecho al goce. (Dio-Bleichmar, 1993, p.139)

En el imaginario colectivo, el mito de la pasividad erótica femenina se encuentra fuertemente arraigado. En lugar de ser sujeto de su propio deseo, un cuerpo deseante, la mujer es a menudo construida como objeto del deseo de un Otro. Al mismo tiempo, es posible advertir una homologación, históricamente constituida, entre las mujeres y la maternidad. En relación a la “incompletud” femenina (la falta de falo), Freud señala que “sólo la relación con el hijo aporta a la madre una satisfacción ilimitada” (1989, p.116). Estos mitos están enlazados a las formas de devenir sujeto y delimitan los posicionamientos sociales y subjetivos en la subordinación de género. Por lo tanto, es pertinente preguntarnos de qué modo operan sobre las presentaciones fotográficas del cuerpo femenino en situación de encierro.

En una de las imágenes del trabajo *Madres presas*, una joven amamanta a su bebé, mientras lo sostiene pegado a su pecho y a su vientre. Tiene la remera levantada y está sentada en el patio del pabellón. Con un espejo dado vuelta, se tapa la mitad de su rostro, solo dejando ver uno de sus ojos y parte de su boca. Detrás de ella, se distingue el cuerpo de otra mujer, pero su cabeza está fuera del cuadro. Otra de las fotografías, deja ver una situación entre tres mujeres en un patio, en la que el lente de la fotografía pareciera inmiscuirse casi imperceptible. La mujer de la izquierda se encuentra sentada, abrazando a una bebé con sus manos, mientras sostiene un cigarrillo y mira a sus compañeras. La escena es una conversación. En el centro, otra interna está recostada

sobre un tobogán infantil. Delante de ella, se disponen los elementos necesarios para elaborar y compartir un mate con las demás. A la derecha, solo vemos las piernas desnudas y descalzas de otra detenida. Sobre su regazo, sostiene a un bebé en pañales. La maternidad en la cárcel aparece presentada como un proceso colectivo, en contacto con otras mujeres y niños, dado que no existen espacios que favorezcan la privacidad.

Junto a las representaciones del vínculo materno, varias de las series realizadas en las cárceles de mujeres incluyen la presentación fotográfica de la infancia en los contextos de encierro. Un cuarto oscuro, solo iluminado por la pantalla, alberga la figura de un niño⁴³ recostado sobre una cama frente a la pantalla del televisor de tubo encendido. La luz deja ver su cara perfilada y sus manos pequeñas, que escriben con un lápiz sobre un montoncito de hojas impresas. En otra de las imágenes, una niña parada sobre una mesa se levanta el buzo, mientras que una mujer agachada abrocha sus pantalones. Otra mujer, sostiene la puerta de entrada a esa habitación, manteniéndola entreabierta. En la pared exterior, puede leerse un cartel que dice “requisa”. El cuerpo infantil aparece objetivado, desnudado, adultizado, sometido a un ejercicio de saber/poder que lo explora y revisa. Ese mismo pequeño cuerpo colabora -a través del gesto inocente de sostener su ropa- mientras se lo viste. La posición de la cámara, por su parte, construye la mirada de un *voyeur* que ve sin ser visto, casi como si “espiara” lo que sucede allí dentro.

Las dos últimas fotos descritas pertenecen a la serie *Hijos del Encierro*, también de Carolina Camps, como si cada uno de sus trabajos abordara una cara distinta de la misma moneda. Inmediatamente la imagen siguiente, si consideramos el orden de la edición hecha por esta fotógrafa, muestra una niña de espaldas, arrodillada y sosteniendo una puerta de rejas con una de sus manos, mientras que la otra arrastra por el suelo el peluche de un sapo verde. ¿Qué edad tendrá? ¿Tan solo 5, 6 o 7 años? Tras las puertas enrejadas, una mujer adulta le devuelve un gesto sonriente. ¿Será su madre? En estas construcciones visuales, el encierro se inscribe en el cuerpo de los niños, quienes también son afectados por las requisas, el aislamiento, y la estructura disciplinaria de la institución.

Hay chicos que, si tienen familia, pueden salir. Entonces, se van unos días y vuelven. Pero, lo que pasa con muchas de las mujeres que están presas, es que son como abandonadas por su familia, (...) esos chicos no salen, tal vez en los cuatro años que están ahí. (...) Un niño encarcelado que en cuatro años no ve un auto, no ve un perro, no ve un árbol, nada. (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017)

⁴³ A través de la entrevista a la autora de esta fotografía, sabemos que el niño vive fuera de la cárcel, pero que en el marco de las visitas, se le permite visitar a su madre detenida.

Otra de las fotografías de *Madres Presas* presenta el detalle de una puerta metálica de color celeste que ocupa todo el cuadro. La puerta tiene una hendija tipo “buzón” propio de las celdas de aislamiento, que se encuentra cerrado, y una traba, también cerrada, pero sin candado. En ella, cuelga un papel recortado en forma de nube y pintado de rosa y azul, sobre el cual se lee la siguiente inscripción: “Bienvenido Joaquín”. “Le estaba diciendo como ‘bienvenido a la cárcel’, ‘bienvenido a mi celda” (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

El encierro que opera sobre el transcurrir de la infancia en la cárcel, también puede observarse en la serie de Cerutti. En una de sus capturas, por ejemplo, una madre y su hija están paradas sobre el pasto y por delante de un muro gris y desgastado. La mujer alza a la niña a la altura de su cara. Ellas tienen sus caras enfrentadas y no es posible ver la expresión facial de ninguna, ya que la pequeña nos da la espalda. Por encima de sus cabezas, un alambre de púa recorre el cuadro de punta a punta. Más allá de los alambres, solo se puede vislumbrar una porción diminuta de cielo.

Además, en estos dos trabajos, la maternidad aparece presentada en la producción de los talleres. *Las Alquimistas*, *Luz en la Piel e Iluminaciones* fueron, los tres, realizados dentro de cárceles de mujeres. Una de las fotografías que pertenece a este último, por ejemplo, presenta la panza en primer plano de una joven embarazada. Su cuerpo aparece rodeado por una viñeta negra, que no deja ver más allá de su cuello, mientras que la luz resalta el relieve del vientre. Sin embargo, son pocos los trabajos que se centran en la sexualidad y el erotismo del cuerpo femenino, más allá de su rol materno y reproductivo. En este sentido, la serie *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*, de Isabel De Gracia, ubica a la mujer en el seno de sus relaciones afectivas dentro de la cárcel, donde no cuentan con espacios adecuados y privados para tener relaciones sexuales o ejercer su derecho a la intimidad. Además, De Gracia posiciona a las detenidas fotografiadas como los sujetos activos de su propia sexualidad. En una de las celdas, una de las internas posa frente al lente con su torso en ropa interior y un jean en la parte inferior. Mira fijo a la cámara. Una de sus compañeras se posiciona justo detrás de ella, coloca sus manos sobre sus caderas y la boca sobre su cuello. Las imágenes de De Gracia presentan la insinuación erótica, la afirmación del cuerpo y el vínculo lésbico entre las presas en un contexto limitado para su desenvolvimiento, tensionando las representaciones de la pasividad femenina y el ideal heteronormativo.

Si bien la biopolítica opera sobre la pluralidad de lo existente y produce sujetos expulsando hacia afuera aquello que es inaccesible al orden simbólico, frente a esa expulsión, el cuerpo se rebela y reclama ser reconocido.

En esos cuerpos abyectos, excluidos, insimbolizables, emergen las mil formas de la carne que solo pueden ser pensadas como anomalía y exceso. (...) La materialidad carnal, su presencia excesiva, se vuelve emblema de todas aquellas formas de vidas inermes, carenciadas, invisibilizadas, disminuidas o peligrosas a las que se les niega todo derecho (Montes, 2017, p.9).

Otra de las imágenes de la serie de De Gracia presenta a dos mujeres que se abrazan, mientras cubren sus cuerpos con unas toallas estrelladas amarillas y azules. Una de las jóvenes está como besando a la otra en el cachete. Detrás de ella, sobre una pared de azulejos, alguien pintó un dibujo infantil.

El sexo no es algo dado, sino que es constituido en prácticas reguladoras y performativas, que prescriben las diferencias sexuales. Los cuerpos son producidos en dispositivos de poder y clasificados por aquellos discursos que los constituyen como objeto. Judith Butler señala que, a través de un proceso de demarcación, la categoría de “sexo” funciona como un ideal regulatorio que produce los cuerpos que gobierna. No se trata de una realidad simple o una condición estática, sino un proceso mediante el cual las normas materializan el sexo gracias a la reiteración forzada de normas (Butler, 2002). La construcción del cuerpo femenino que produce De Gracia lo sitúa en el lugar de lo “abyecto”, es decir, desde aquello que el poder rechaza y es, a su vez, su exterior constitutivo. “Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitadas’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivable’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (Butler, 2002, pp.19-20).

2.8 Cuerpos e imágenes que resisten

*Todos pasamos por un valle de sombras hasta
encontrar la luz de esa libertad interior, que nos
hace resistir.*
Diego Silva⁴⁴

Pese a que, entre los siglos XVII y XIX, los suplicios comienzan a desaparecer -junto con el espectáculo punitivo-, no sucede lo mismo con la acción sobre el cuerpo. Esta última, más que desaparecer, adquiere otra índole, en la que el cuerpo individual se constituye como aquello que debe ser disciplinado por el cuerpo social e institucional. La reorganización hegemónica comprende, al mismo tiempo, una reorganización penitenciaria, que ha implicado el pasaje de un “Estado más o menos social” a un “Estado penal”, basado en el castigo y la privación de la libertad (Calveiro, 2010, p.58). Se da lugar, así, a una microfísica del poder que opera sobre los cuerpos y las conciencias: ordena, clasifica, identifica, encausa, normaliza.

Las imágenes de este capítulo se centran en la presentación fotográfica del cuerpo en tanto superficie significativa sobre la cual se inscribe el paso por las instituciones de encierro. Sobre la materialidad de lo corporal se dibuja una cartografía del poder que se manifiesta en sus muecas, tatuajes, cicatrices.

Ya desde un primer momento, los sujetos ceden su libertad al ser capturados en un expediente que los registra y clasifica. Luego, deben enfrentar un procedimiento de mucha violencia, que incluye la privación de la intimidad, condiciones de vida insalubres, limitación del contacto físico, golpes y amenazas, tanto por parte de quienes ejercen la vigilancia como de aquellos con quienes conviven en los pabellones.

El poder es, como bien mencionamos, productivo: crea tanto individuos como sujetos. Pero, así como la norma contempla su transgresión, los cuerpos sobreviven y resisten. Frente a la disciplina homogeneizante del dispositivo carcelario, las series fotográficas analizadas adquieren un doble rol: espejo y pantalla. Por un lado, y a pesar del principio de clausura que aísla aquello que se encuentra del otro lado de los muros carcelarios, visibilizan las formas de vida en el encierro. Al tiempo que tienen la posibilidad de denunciar las condiciones carcelarias –como muchas de las fotografías descritas-, también registran la cotidianeidad de los sujetos, sus momentos de ocio y de encuentro. Por otra parte, las imágenes individualizan a quienes se encuentran privados de su libertad, ya sea contando sus historias en imágenes o fijando su propio rostro, a

⁴⁴ Esta cita pertenece al catálogo de Héctor Río (2014), donde se incluye el escrito de Diego Silva, uno de los detenidos de la Unidad 3 de Rosario.

veces, devolviéndoles un reflejo del envejecimiento y los daños en el que no logran reconocerse.

Como bien plantea Foucault, las tecnologías del yo “permiten a los individuos efectuar por cuenta propia o con ayuda de otro cierto número de operatorias sobre su cuerpo y almas, pensamientos, conductas o cualquier forma de ser obteniendo así una transformación de sí mismos” (2008, p.48). En esta línea, las fotografías analizadas pueden entenderse en el marco de un dispositivo que contribuye a los procesos de subjetivación de los detenidos y detenidas.

Sin excepción, en mayor o en menor medida, las imágenes muestran los cuerpos dentro de la lógica de poder dominante que busca someter la anomalía. Sin embargo, aunque las subjetividades se configuran a partir de la reiteración de las normas marcadas por los dispositivos, esto no quiere decir que los cuerpos no puedan resistirse, rebelarse o efectuar pequeños desvíos. Los tatuajes, por ejemplo, son un tópico recurrente en la mayoría de las series fotográficas abordadas. Estos dibujos a tinta se inscriben en la piel como la expresión simbólica de la propia singularidad, reclamando el cuerpo como lo único propio y ratificando su presencia gracias al dolor del cual surgieron.

Por su parte, los desnudos femeninos totales o parciales que tienen lugar frente al lente -representativos de las series de De Gracia, Cerutti, Camps y de los talleres *Luz en la Piel*, *Las Alquimistas* e *Iluminaciones*- pueden constituirse como todo un acto de resistencia. Un desvestirse “a pesar de” el escrutinio constante de la vigilancia. El cuerpo se exhibe muchas veces en espacios abiertos, reafirmando su sexualidad activa y la necesidad del contacto corporal que la institución busca –y en general, logra- limitar. Algunas imágenes, como las de De Gracia, exploran el cuerpo femenino posicionándolo en el lugar de “lo abyecto”: eróticamente activo y, a su vez, cuestionador del imperativo heterosexual.

Otras construcciones visuales, como las que forman parte de la serie *Fútbol en la cárcel*, también muestran lo que los sujetos “producen” mientras “son producidos” por el dispositivo carcelario. En ellas, puede observarse cómo los internos resignifican esos espacios limitados y disciplinarios de las prisiones, dándoles otros usos.

Por otro lado, las fotografías también nos presentan los rostros de los y las detenidas. Y si el rostro es el espejo de los movimientos del alma o la última trinchera del aura, es porque él mismo es inseparable de la subjetivación. La mirada a cámara, que aparece como recurso expresivo en casi todas las series (excepto en aquellas que no exhiben las caras de los y las detenidas), cobra una fuerza auto afirmativa bajo la forma de un “acá estoy yo” dirigido hacia el lente fotográfico y, por ende y como efecto, hacia el espectador.

Sin embargo, dado que el rostro depende de una máquina abstracta de rostridad que sobrecodifica a la corporalidad, no necesariamente dejará de estar presente cuando la cabeza esté fuera del campo visual de la imagen, como sucede en algunas de las fotografías mencionadas en este capítulo. Por lo cual, el rostro no debe ser asimilado a la mera cara. De allí se comprende que otras partes del cuerpo, como un brazo tatuado, pueda ser tanto el *punctum* que jala nuestra mirada como la más fuerte expresión de subjetividad del cuerpo presentado.

A los cuerpos mutilados, acéfalos, se le suman una serie de presentaciones fotográficas fantasmagóricas, múltiples, difusas. En estos casos, las imágenes captan lo familiar en su proceso de devenir siniestro y evocan aquello que ha sido reprimido, incluso, por la acción del mismo dispositivo. De este modo, proponen otras subjetividades posibles, se sustraen al cierre de sentido y dan cuenta de una alteridad contenida dentro de esos mismos cuerpos en metamorfosis.

Las series abordadas restituyen biografías, rostros, historias, recortan marcas subjetivas. Si bien siempre se trata de construcciones fragmentarias, proponen otros modos de mirar lo carcelario y, precisamente allí, es donde la política encuentra un lugar. En palabras de Rancière, esta última “rompe la evidencia sensible del orden ‘natural’ que destina a los individuos o grupos al comando o la obediencia” (2010, pp.61-62). Lo político implica observar la realidad desde otro ángulo, construye nuevas lecturas. “Permite examinar el cuerpo como un sitio de negociación a la vez que un medio de expresión y de creación de significados” (Pantoja, 2009, p.18). Lejos de ser autosuficiente, la imagen pone en marcha otros registros. Lo corporal, o mejor dicho, su constitución a través de las imágenes, debe leerse -¿mirarse?- en este juego de tensiones y relaciones entre las líneas de subjetivación que constituyen a ambos dispositivos: el carcelario y el fotográfico.

Imágenes del capítulo (por orden de aparición)



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja* y otras capturas. Fecha de realización: 2014-2015.



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja* y otras capturas. Fecha de realización: 2014-2015.



María Eugenia Cerutti, *U31 Cárcel de mujeres*. Fecha de realización: 2005.



Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Héctor Río, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja y otras capturas*. Fecha de realización: 2014-2015.



Héctor Rio, *Fútbol en la cárcel*. Fecha de realización: 2011.



Héctor Rio, *Fútbol en la cárcel*. Fecha de realización: 2011.



Héctor Río, *Fútbol en la cárcel*. Fecha de realización: 2011.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja y otras capturas*. Fecha de realización: 2014-2015.



María Eugenia Cerutti, *U31 Cárcel de mujeres*. Fecha de realización: 2005.



Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.



Isabel de Gracia, *Visibles en lo oscuro*. Fecha de realización: 2001.



A la izquierda:

Yo No Fui, *Luz en la piel*,
2012. Fecha de realización:
2010-2011.



A la izquierda:

Las alquimistas. Fecha de
realización: 2001.



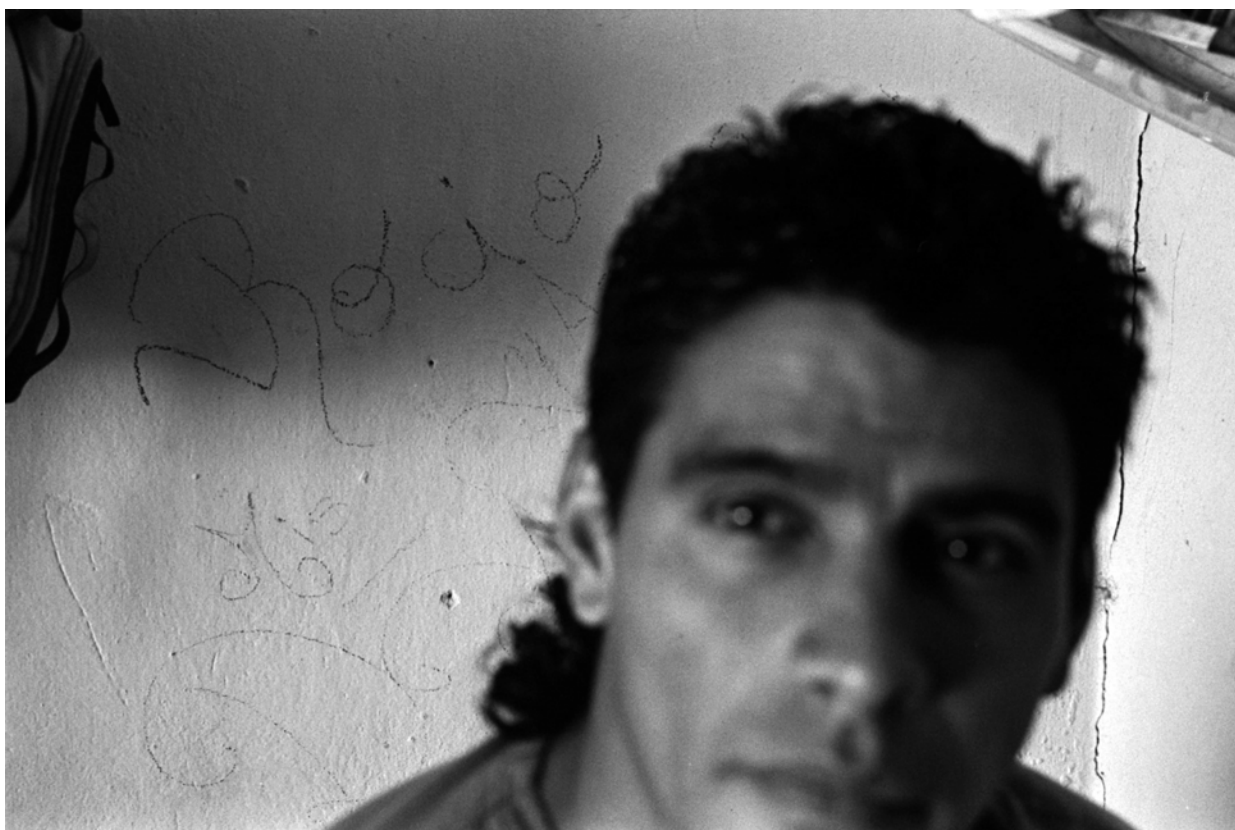
A la izquierda:

Las alquimistas. Fecha de realización: 2001.

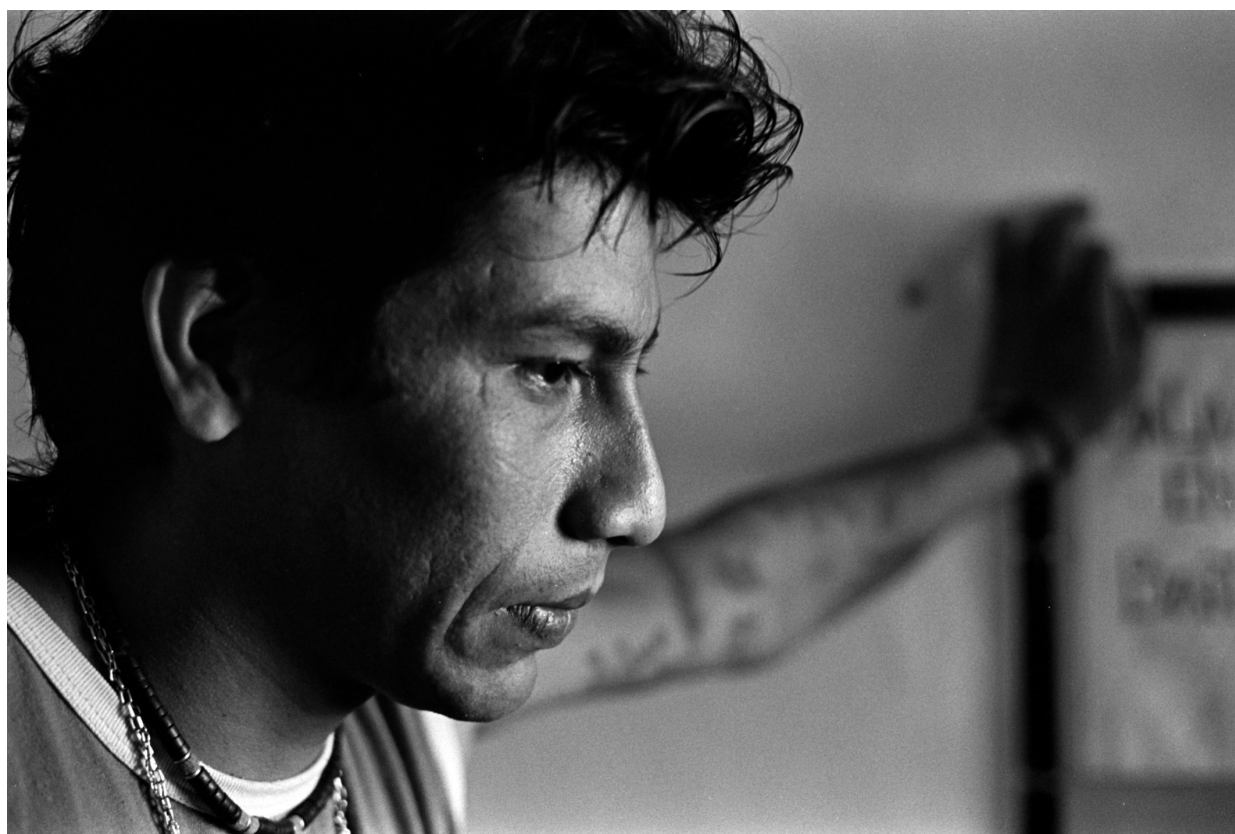
Abajo:

Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.





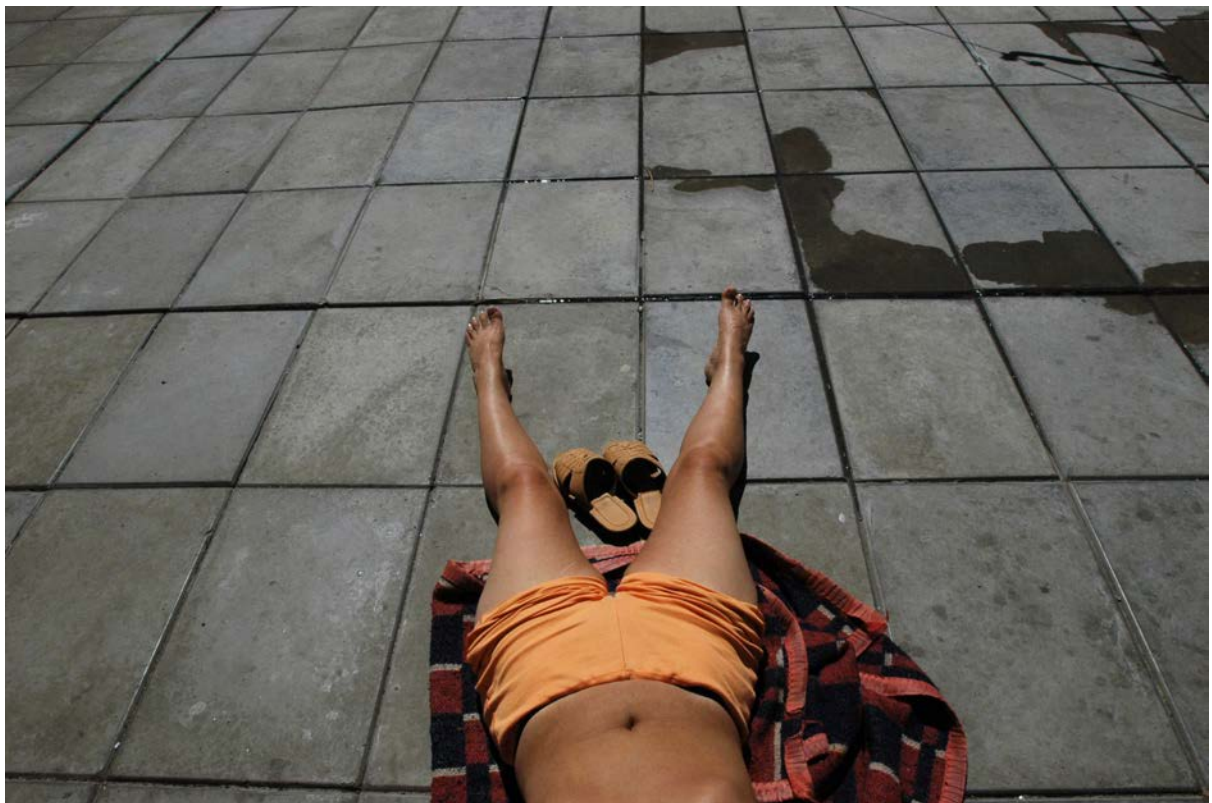
Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



María Eugenia Cerutti, *U31 Cárcel de mujeres*. Fecha de realización: 2005.



María Eugenia Cerutti, *U31 Cárcel de mujeres*. Fecha de realización: 2005.



Alejandra Bartoliche, *Cautivos*. Fecha de realización: 2013.



Yo No Fui, *Luz en la piel*, 2012. Fecha de realización: 2010-2011.



Yo No Fui, *Luz en la piel*, 2012. Fecha de realización: 2010-2011.



Yo No Fui, *Luz en la piel*, 2012. Fecha de realización: 2010-2011.



Héctor Río, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Yo No Fui, *Iluminaciones*, 2015. Fecha de realización: 2013-2014.



Rancho Aparte, *Cajas Rebeladas*, 2016. Fecha de realización: 2015.



Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Isabel de Gracia, *Visibles en lo oscuro*. Fecha de realización: 2001.



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja y otras capturas*. Fecha de realización: 2014-2015.



A la izquierda:

Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja* y otras capturas. Fecha de realización: 2014-2015.

Abajo:

María Eugenia Cerutti, *U31 Cárcel de mujeres*. Fecha de realización: 2005.





Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Carolina Camps, *Hijos del Encierro*. Fecha de realización: 2012.



Carolina Camps, *Hijos del Encierro*. Fecha de realización: 2012.



Arriba:

Carolina Camps, *Hijos del Encierro*. Fecha de realización: 2012.



A la izquierda:

Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Yo No Fui, Iluminaciones, 2015. Fecha de realización: 2013-2014.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.

CAPÍTULO 3. PRESENTACIÓN- AUTOPRESENTACIÓN: MIRADAS DESDE “ADENTRO”, MIRADAS DESDE “AFUERA”

*Del otro lado de la reja está la realidad, de
este lado de la reja también está
la realidad; la única irreal
es la reja; la libertad es real aunque no se sabe
bien
si pertenece al mundo de los vivos, al
mundo de los muertos, al mundo de las
fantasías o al mundo de la vigilia.*
Francisco “Paco” Urondo

Atendiendo a dos categorías, las de *presentación* y *autopresentación*, en este capítulo nos centraremos en la relación entre las series producidas por los detenidos y detenidas en el marco de los talleres dictados dentro de las prisiones y las fotografías de los distintos fotógrafos que lograron acceder a ellas.

Históricamente, las imágenes fueron concebidas como una falsa apariencia en relación a los objetos. Dentro del mundo sensible, Platón (1974) les concedía el grado de realidad más bajo (*eikasía*), el de un mero reflejo frente a las cosas físicas (*zoa*): “entiendo por imágenes, en primer término, las sombras, y en segundo, las figuras reflejadas en las aguas y en la superficie de los cuerpos opacos, pulidos y brillantes, así como todo lo constituido de manera semejante” (Platón, 298, p.1974). Para el conjunto de la filosofía occidental, ocuparon el lugar de una presencia secundaria como si se tratara de simples imitaciones del mundo, fantasmagorías o falsas figuraciones de los sentidos.

Sin embargo, Marin (2009) cuestiona esta forma de entender a las imágenes y sostiene que las mismas “redoblan una presencia”, en tanto presentan nuevamente algo que estaba presente y ya no lo está. En este sentido, el prefijo “re”, adosado a la “representación”, alude más bien a una intensidad, a este volver a mostrar, antes que adquirir el valor de una sustitución (Marin, 2009, p.137). La imagen, por lo tanto, no debe ser entendida como un reflejo del mundo, sino como una forma de *intervenire* (venir entre) las cosas para que tengan lugar nuevas configuraciones (Vauday, 2009).

Adoptamos de los Estudios Visuales como de la Cultura Visual el concepto de “presentación”. Desde estos campos académicos e interdisciplinarios, las imágenes no representan la ausencia de un referente, sino que lo “restituyen con otro tipo presencia” (Belting citado por Moxey, 2009, p.21).

En esta línea, analizaremos cómo fotografías, fotógrafos, detenidos y detenidas “presentan” el encierro, y cuáles son los límites y posibilidades de la producción de

imágenes dentro de las lógicas prohibitivas de los dispositivos carcelarios⁴⁵. En este sentido, para referirnos a las construcciones en imágenes que los sujetos privados de su libertad hacen de sus propios cuerpos y formas de vida, proponemos utilizar el término *autopresentación*.

Sin embargo, independientemente de quien las realice, las fotografías producidas en espacios carcelarios tienen un punto en común: presentan aquello que permanece aislado, segregado, en los márgenes de lo visible.

Según Marin, “las posibilidades de aparición de la imagen obedecen muy precisamente a las condiciones de su visibilidad”, no remiten a aquello que efectivamente es visto, “sino a lo que tiene la capacidad de serlo” (2009, p.150). ¿Qué posibilidades tienen, por un lado, los fotógrafos y fotógrafas, y por otro, los sujetos privados de su libertad, de poner en visión esos espacios carcelarios? ¿De qué manera los visibilizan? ¿Existen límites o dificultades para acceder a ellos y fotografiarlos? ¿O para presentarlos en imágenes, incluso, habitándolos? Para responder a este interrogante, nos preguntamos en qué se diferencian esas miradas “desde afuera” de las miradas “desde adentro” y cuáles son las condiciones de aparición de las fotografías en cada caso⁴⁶.

3.1 Foráneos entre rejas: la mirada de un otro

Desde sus inicios, la fotografía estuvo estrechamente ligada al poder y “ha establecido vínculos significativos con las instituciones de control, con la conformación de modelos de definición de las identidades y de las ‘otredades’” (Brunetti López, 2014, p.2). Domenech sugiere que las prisiones son “formas de reclusión de lo exótico y lo extraño en la entraña social misma” y que “lo exótico ha desvelado –desde temprano- la pasión y observación fotográficas” (2003, p.75). En este sentido, las cárceles se vuelven un espacio atractivo para ser fotografiado.

Barthes (2016) analiza el vínculo entre el sujeto fotografiado y quien toma la foto y, a partir de eso, se pregunta a cuál de los dos pertenece la imagen. En esta línea, Sontag (2006) plantea que de algún modo, el acto de tomar una fotografía implica también

⁴⁵ Fuera de las cárceles “todo lo que no está prohibido, está permitido”. Como explica el Principio de Reserva del Artículo 19 Constitución Nacional Argentina: “Las acciones privadas de los hombres que de ningún modo ofendan al orden y a la moral pública, ni perjudiquen a un tercero, están sólo reservadas a Dios, y exentas de la autoridad de los magistrados. Ningún habitante de la Nación será obligado a hacer lo que no manda la ley, ni privado de lo que ella no prohíbe”. En la cárcel la máxima se invierte. Así, dentro de la prisión “todo lo que no está expresamente permitido- casi nada lo está- está prohibido”, por eso también lo está sacar fotos para quien se encuentra detenido.

⁴⁶ Para eso y a diferencia de otros capítulos de este trabajo, los testimonios de los fotógrafos, fotógrafas, detenidas y talleristas tienen un lugar central en este apartado. Esta decisión de darle un lugar relevante a la voz de los propios sujetos y protagonistas, responde a un interés por entender su relación subjetiva con las fotografías, así como conocer aquellos detalles de cada experiencia que no son inferibles solamente a partir de las imágenes.

apropiarse de lo fotografiado y establecer una relación de saber/poder con el mundo⁴⁷. La autora señala que “armados con sus máquinas, los fotógrafos deben atacar la realidad” (Sontag, 2006, p.174). Es en esta relación donde puede verse una situación desigual entre quien está detrás del lente y quien resulta “capturado”.

Los distintos fotógrafos y fotógrafas que ingresan a registrar los espacios carcelarios, son habitantes del “afuera” de aquellos muros. Registran, a través de su perspectiva, a sujetos privados de su libertad. En este sentido, Brunetti López sostiene que los internos e internas son un “otro lejano” que puede ser retratado, clasificado, ordenado. “El Otro encerrado, un sujeto-objeto fotografiado que nunca sale de su marco: prisión y toma” (2014, p.20)⁴⁸.

Incluso, para ingresar a estos espacios, el fotógrafo o fotógrafa debe hacer un trabajo de adecuación:

Uno se adapta y entiende que hay ámbitos que no son propios, y que uno no se puede apropiar en un día, necesitas cierto tiempo (...). Las cárceles son lugares donde posiblemente encontrás imágenes pintorescas porque son lugares que uno no conoce. (H. Rio, comunicación personal, 14 octubre de 2017)

Esta diferenciación entre quienes permanecen dentro y fuera de la prisión aparece presentada de manera más explícita en algunas de las series analizadas, que construyen a los dispositivos como espacios de aislamiento, mientras que en otras, esta distinción se ve -por momentos- relativizada. El trabajo *El adentro, el afuera* de Héctor Rio, realizado durante las salidas transitorias de los detenidos, logra desdibujar los límites del espacio carcelario. Rio fotografía escenas -todas en blanco y negro- dentro y fuera de la cárcel. “Hay fotos en las que parece que [los detenidos] están en la cárcel y es su casa, y otras que parece que están en su casa y es la cárcel” (H. Rio, comunicación personal, 14 octubre de 2017). Así, algunas de sus imágenes generan un efecto impreciso respecto al lugar que se tiene en frente, debido a que no presentan marcas -como podrían ser las rejas- que se correspondan con algún espacio determinado y permitan esbozar conclusiones acerca del contexto en que fueron producidas. Así, en una foto aparece un joven de espaldas, moviendo una tela que funciona como puerta en la habitación. La misma deja ver una gran pared clara y, a la derecha, algunos elementos imprecisos a causa del efecto de movimiento. Además, puede distinguirse que afuera hay luz; esta ingresa generando sombras en distintos ángulos. Aquel espacio podría ser cualquier espacio, en lugar de una celda en la prisión.

⁴⁷ Siguiendo a Foucault, entendemos que el poder no está localizado, sino que invade todas las relaciones sociales, y que se trata de una relación asimétrica entre dos entes.

⁴⁸ Solinas plantea que “con Bertillon la fotografía llegó para establecer y delimitar el terreno del Otro” (citado en Brunetti López, 2014).

En otras de sus fotografías, Rio sí hace evidente la diferencia entre ese “afuera” y el “adentro” carcelario. Una de sus imágenes, por ejemplo, deja ver a un hombre dormido, viajando en colectivo. Detrás de él, se observa un canasto lleno de flores. En el horizonte, se divisa el cielo y lo que parece ser un terreno con pasto, un campo, desdibujado por el efecto de movimiento y aún más difuso producto del blanco y negro de la fotografía. Lo único seguro allí es que aquel sujeto no se encuentra en la cárcel, está fuera de ella. Está, posiblemente en uno de esos fugaces momentos de “libertad” transitoria. “Con el tiempo me fui dando cuenta de la diferencia, pero cuando fui a hacer las fotos no me importaba cuál era adentro y cuál era afuera” (H. Rio, comunicación personal, 14 octubre de 2017).

El fotógrafo puede entenderse como un “experimentador situado frente al mundo natural” (Bourdieu, 2003, p.39), está de visita en otros mundos. En este sentido, dentro de las cárceles es como un antropólogo, como un “forastero”, en escenarios ajenos a su cotidianeidad intentando, en ciertos casos, registrar de la manera más “veraz” posible aquello que ven. Sin embargo, hasta la mirada etnográfica -interesada en la reproducción fidedigna de costumbres- que puede reconocerse en muchas imágenes de los siglos XIX y XX, es menos neutral y objetiva de lo que sus autores creían.

Estos -individuos de clase media que fotografiaban obreros, policías que hacían fotos de delincuentes, o personas cuerdas que retrataban locos- generalmente se fijaban sobre todo en lo que consideraban típico, reduciendo a los sujetos individuales a la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum. (Burke, 2001, p.174)

En muchas de las imágenes de Toranzo puede verse al retratado del otro lado de la reja. Así, por ejemplo, una fotografía muestra tres hombres tras las rejas, abrazados entre sí, posando con miradas desafiantes, para quien está tras el lente. Las rejas enmarcan los cuerpos de cada uno, estableciendo una frontera -¿real o imaginaria?- entre quienes se encuentran privados de su libertad y quien registra.

Por otro lado, volviendo a la serie de Héctor Rio, en una de sus fotografías se vislumbra una pequeña ventana enrejada en el centro de la imagen. Quien saca la foto, casi como un *voyeur* oculto en las sombras, parece estar espiando una situación que sucede por fuera de esos barrotes, donde aparecen varias personas de espaldas, una al lado de la otra. Lo que rodea la ventana es de un negro tan profundo que no puede distinguirse ninguna textura, más que lo que parece ser el borde de una pared. El fotógrafo se posiciona dentro de las rejas para crear la imagen, es decir, que el “turista”, extraño y desconocido, ahora también está cautivo.

Barthes (2006) explica que el gesto esencial del *operator*⁴⁹ consiste en sorprender a algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara) y que tal gesto es “perfecto” cuando se realiza, sin que el sujeto que está siendo fotografiado lo sepa. En muchas de las imágenes de las series analizadas, la presencia de los fotógrafos y fotógrafas pareciera intentar “borrarse” para llegar a captar los momentos de la cotidianidad en el encierro. En este sentido, Camps dice: “si llego a la intimidad, logro que ellas se olviden de que estoy ahí adentro, (...) ser invisible y lograr que ellas actúen con su vida cotidiana” (comunicación personal, 9 de noviembre de 2017). En una de sus imágenes pueden verse una niña y una mujer sentadas en una cama. La pequeña sostiene un peluche y mira concentrada la televisión, mientras que la otra mira para el lado contrario, sin observar el lente que le está tomando la fotografía. Aquel espacio parece ser el lugar donde duermen las dos mujeres. Allí se pueden ver elementos personales como carteras colgadas, botellas de agua y prendas de ropa. Todo esto genera un efecto en donde las marcas de la enunciación parecieran estar borradas y donde, actuando implícitamente, la fotógrafa se “neutraliza” mientras registra aquel rincón privado e íntimo de madre e hija.

Algunos de los fotógrafos buscan ser imperceptibles, como narra Cerutti, para lograr “camuflarse” con el espacio y no generar incomodidad a quienes fotografían, e incluso lograr un “efecto de naturalidad” en la imagen: “la presencia de una cámara siempre altera, (...) pero a mí siempre me guía la intención de que no se note eso” (comunicación personal, 25 de agosto de 2017). Y tan invisibles aparentan volverse en ocasiones los fotógrafos que, como manifestaron varios de ellos en las entrevistas, hasta la propia institución, en ocasiones, parece perder sus rastros: “un día hubo una pelea terrible y yo estaba en una celda y cuando se dieron cuenta casi se mueren, porque yo estaba ahí. No me tenían tan registrada” (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

En algunos casos, quien toma la foto, a partir de distintas estrategias, intenta volverse “nativo” en el espacio carcelario, “investigar actitudes, formas de hablar, gestos, comenzar a hablar con gestos, no solamente comunicando desde lo hablado, sino también desde el movimiento” (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017). Ricoeur afirma que “el término otro significa otro distinto de mí” (2006, p.368). En este contexto, el fotógrafo o fotógrafa debe lidiar con su condición de “extranjero” o “extranjera” y lograr fotografiar a ese “otro”, al mismo tiempo ajeno y parte de su “mundo”, de la sociedad que habita y que encierra a esos “anormales”.

Como explica Flusser, los movimientos de un hombre con su cámara son propios de una “cacería”. No es posible pensar “el acto de fotografiar como un acto ingenuo”, ya que

⁴⁹ El *operator* es definido como el propio fotógrafo según Barthes (2006, p.35).

“una fotografía es una imagen de conceptos” (1990, p.35). Por eso, las imágenes reflejan esas cosmovisiones de quienes las producen. “Las historias hablan de uno también. No solo de quien se ve cuando cuenta. (...) Yo muestro de un modo y otro lo haría de otro”, señala Rio (comunicación personal, 14 octubre de 2017).

Las fotografías suponen una perspectiva. La cámara fotográfica es el medio para que una mirada se fije en la imagen. Si bien existe un estatuto ontológico de la fotografía, el acontecimiento siempre se muestra a través de los ojos de un testigo y “los testimonios son subjetivos por naturaleza” (Didi-Huberman, 2004, p.58).

A menudo, “la visión del otro viene determinada por prejuicios y estereotipos” (Burke, 2001, p.175). Cada fotógrafo y fotógrafa responde a modelos representativos, los “de una realidad social determinada: la propia” (Sontag, 2006, p.90). Sin embargo, las imágenes tienen fuerza más allá de quienes las realizan y actúan incluso generando cambios sobre el propio autor o autora. Dado que “mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor ‘competencia’: una mirada supone la implicación, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto” (Didi-Huberman, 2008, pp.41-42). En este sentido, muchas fotografías y fotógrafos, incluso, cuestionan sus propios preconceptos luego de atravesar los espacios carcelarios: “fui otra persona antes y después de estar ahí, (...) empecé a entender a las mujeres presas y, en algún punto, a pensar cómo hubiese sido yo en esa situación. (...) Desde afuera se ve totalmente distinto” (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

Por otra parte, la presencia de la cámara hace que quien está siendo fotografiado se sienta observado y, de algún modo, atravesado por la situación de captura. “Al estar yo, otra persona, observadora, cambia lo observado” (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017). Una foto del trabajo *Memoria Corporal* de Isabel de Gracia, muestra a una mujer mirando a cámara, despeinada y parada delante de una pared con ladrillos o baldosas rectangulares y uniformes; está esbozando una sonrisa que expone levemente sus dientes superiores. Aparece con la cabeza cortada justo donde empieza su pelo y puede verse su cuerpo hasta la mitad del torso. Se encuentra vestida solo con un corpiño negro; de un lado de su pecho tiene un tatuaje que puede observarse gracias a que uno de los breteles cae debajo del hombro y lo deja a la vista. La mujer se ve cruzada de brazos, tapando su panza y sosteniendo la sonrisa como si estuviera “dialogando” a través de gestos -y con cierta complicidad- con quien está tomando la fotografía. Sontag (2006, p.31) plantea que fotografiar puede transformar a las personas en objetos susceptibles de ser poseídos simbólicamente. Y en este sentido, las fotografías, más allá de que sean o no posadas, no implican necesariamente un rol activo en la decisión de la toma por parte de quienes son “congelados en ese instante”.

Si “estamos vivos” -sostiene Belting- “morimos en el instante en el que somos captados”, ya que, “desde el instante en que un cuerpo es fotografiado, el papel fotográfico comienza a amarillear” (2007, pp.228-229). El énfasis está puesto en ese “ser” que se pierde con el transcurso del tiempo: las imágenes son perecederas en la medida en que lo son los cuerpos (Belting, 2007).

Sin embargo, Barthes especifica que cuando alguien es fotografiado fabrica “instantáneamente otro cuerpo”, debido a que “la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro” (2006, p.40). Los sujetos privados de su libertad “pierden completamente la noción de su cuerpo, de su rostro, entonces cuando se veían en las fotos muchos tenían una reacción bastante *shockeante*”⁵⁰ (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017). En este sentido, para Barthes, al ser fotografiado, el cuerpo se transforma por adelantado en imagen, y esa transformación es activa.

A su vez, al tiempo que los “capturaba”, la fotografía -en algunos casos- permitía que los sujetos privados de su libertad se reconocieran y redescubrieran. Muchos fotógrafos y fotógrafas les dejaban esas imágenes donde eran registrados: “les sacaba fotos a ellos (...) fotos en las que ellos se veían con su familia, con sus amigos de la ranchada, se las imprimía y se las llevaba como un regalo” (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017). Eran intercambios en espacios donde estas se volvían pequeños tesoros (muchas veces arrebatados en las requisas) para quienes se encontraban privados de su libertad. La foto, en esos casos, no solo resguarda un recuerdo, sino que también -como plantea Fortuny- es principalmente un objeto. Es “una cosa que ocupa espacio, se atesora”⁵¹, se apila, se avejenta. La foto aparece como objeto de cuidado, de descuido, olvido y memoria” (Fortuny, 2014, p.109).

3.2 Historias en imágenes: la presentación de una vida ajena

Como mencionamos en capítulos anteriores, tanto Vauday (2009) como Sontag (2006) nos permiten pensar la “cualidad de la presencia” de la fotografía. En este sentido “una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (Sontag, 2006, p.33). Nos presenta algo que luego no estará, no en términos de una huella, sino que “vuelve a hacer presente” aquel cuerpo que estuvo frente al lente.

⁵⁰ En ocasiones los detenidos pierden la percepción de su imagen corporal, dado que muchas veces ni siquiera tienen espejos, dado que la institución no se los permite ya que se trata de elementos cortantes. Esta es una situación que no alcanza a todos los casos analizados.

⁵¹ Para referirse a la “reconstrucción del relato familiar imposible”, Fortuny (2014) habla de la foto como tesoro; como un emblema político de la desaparición de los cuerpos que en esos casos permite la existencia de la “foto familiar reconstruida”. En muchos casos, aquí la foto se vuelve el único recuerdo, la única reconstrucción posible, un tesoro, la memoria del paso carcelario para los detenidos y detenidas.

A partir de aquello que presentan las imágenes, los fotógrafos construyen subjetividades e historias de vida de los detenidos y las detenidas en las prisiones. En las fotos de Toranzo pueden observarse distintos momentos que forman parte de la cotidianeidad carcelaria: de qué y cómo trabajan, cómo se relacionan con otros compañeros y con los mismos guardiacárceles, con qué elementos se defienden, qué estupefacientes utilizan, cómo son las celdas y los pabellones en los que pasan sus días. La crudeza de la institución, su abandono y su inscripción en la materialidad corporal de los internos, así como la interrelación entre quienes están privados de su libertad y quienes deben ejercer la vigilancia, son los elementos más característicos de su trabajo. Toranzo plantea que uno de los objetivos de su serie fue el de “visibilizar las situaciones que se estaban dando dentro de un lugar, que es muy raro de ver” (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017). En esta línea Flusser sostiene que fotografiar “es estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables” (1990, p.36).

Asimismo, Héctor Río también presenta historias de vidas carcelarias. Lo hace a través de distintos personajes que se repiten a lo largo de la serie y en distintas situaciones: afuera y dentro de la cárcel, en compañía o en soledad. Son historias que nos interpelan, a su vez, a través de la expresión patética⁵² de los rostros, los retratos y la mirada a cámara.

En algunas fotos de su obra aparece presentado un mismo sujeto, un señor mayor de cabeza calva. En su conjunto, estas imágenes muestran que en sus tiempos dentro de la celda toma mate; que comparte una habitación con sus compañeros; que trabaja en el penal y viste un delantal; y que puede salir transitoriamente de la cárcel, hasta que finalmente se produce su salida definitiva.

Lo que me interesaba a mí era retratar a los chicos, no convencer a nadie. Pero tratar de mostrar que los que están ahí adentro son iguales a los que están afuera (...) mostrarlos a ellos como son. Yo las pensé como historias individuales y en el último taller que hice con Adriana Lestido me encontré que era una sola historia. (H. Río, comunicación personal, 14 octubre de 2017)

La suma de estas microhistorias de quienes gozan de salidas transitorias construye una narrativa visual general acerca de la relación entre el afuera y el adentro carcelario.

Por otro lado, las fotos de Cerutti, Camps y De Gracia, coinciden en el registro de actividades de distintas mujeres en las cárceles. Por ejemplo, una foto de Cerutti permite divisar apenas las manos de dos mujeres colgando la ropa. Lo que parece ser una sábana aparece por delante y cubre restos de cuerpos que se esconden en forma de

⁵² Del griego *pathetikos*, conformado por *pathos* (emoción o sentimiento) y del sufijo *ico* (relacionado con).

sombras desdibujadas. A lo lejos, el sol ilumina radiante, aunque deja ver alambres de púa formando círculos sobre los altos muros. Las paredes carcelarias se ven altas, casi abarcando toda la imagen. Un resto de cielo se asoma en la parte superior de la fotografía, llenando de color la escena junto con un par de prendas, que cuelgan reinantes de las sogas. Estas cuerdas se elevan en la imagen formando líneas perfectas y se escapan de la visión. Cerutti afirma que ella busca mostrar: “lo cotidiano, su vida cotidiana (...) ¿Qué están haciendo mientras están ahí encerradas, horas, días, meses, años y años?” (comunicación personal, 25 de agosto de 2017). En sus imágenes pueden verse, también, representaciones de la maternidad: madres e hijos habitando los espacios comunes. Esto mismo puede identificarse en la obra de Carolina Camps, a través de elementos como juguetes y cunas. También se observan mujeres en sus momentos de ocio, jugando en piletas o descansando en sus cuartos. En muchas de sus fotografías, más que desde un lugar sombrío, la cárcel es presentada con colores pasteles y puede visualizarse reiteradamente el cielo, incluso entre las rejas. Así, por ejemplo, la tapa del libro *Madres del encierro* deja ver una tormenta que parece venirse encima de las ropas que cuelgan en un par de sogas. En la imagen se percibe, además, un cochecito abandonado en el césped y unos toboganes de niños coloridos que reposan como esperando el agua que se avecina. Como partiendo el espacio en dos, la casilla desde donde las detenidas son vigiladas se constituye como el punto de fuga de los muros que rodean ese espacio, encerrando aquel rincón verde entre paredes descoloridas.

Por otro lado, las fotos de Isabel de Gracia también construyen las historias de las mujeres detenidas, pero lo hacen generando el efecto de una puesta en escena. Mientras que en la mayoría de las series se produce un efecto de naturalidad, atenuando las marcas que dan cuenta de la presencia de la cámara, en su serie se destacan las fotos posadas, la mirada dirigida hacia el lente y la introducción de elementos lúdicos, como disfraces que no forman parte de la cotidianeidad carcelaria. Además, sobresale la presentación de las relaciones afectivas entre las mujeres, que tienen lugar a pesar de la vigilancia omnipresente que cercena la intimidad. En este sentido, se incluyen ciertos tópicos como lo erótico y lo sexual, privilegiando el registro del placer, de lo corporal, de esas “formas de construir una vida en el encierro de una manera limitada” (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

De un modo diferente, en la serie de Alejandra Bartoliche se registra el encierro en todo momento: rejas, espacios pequeños, elementos apilados y cuerpos encerrados en las celdas. Una foto de su trabajo, por ejemplo, deja ver dos cuerpos como sombras, con las manos extendidas hacia arriba, apoyándose en las rejas. Los pequeños agujeros de

los barrotes se interponen entre la visión y las siluetas, y no dejan distinguir más que sus contornos, sus ropas oscuras y pequeños partes de rostros en la oscuridad.

Como venimos desarrollando, los fotógrafos y las fotógrafas narran en imágenes o, más bien, las imágenes “presentan” y narran por ellos. Aunque, quien produce la toma es quien decide qué técnica usar, qué lentes, cuanta luz entrará en el dispositivo para obtener una imagen más oscura o más luminosa.

La toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos: si, de manera abstracta, la naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente ‘fotografiables’, de hecho, en la infinitud teórica de las fotografías técnicamente posibles, cada grupo selecciona una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones. (Bourdieu, 2003, p.43)

En una foto en blanco y negro de la serie de Héctor Rio puede verse a un sujeto totalmente fuera de foco. Las bajas velocidades hacen que varias partes de la imagen se vean como manchas negras y blancas, y no permiten distinguir ninguna figura concreta más que el cuerpo de aquel hombre, el cual tampoco se ve en detalle ni con claridad. La elección técnica del fotógrafo construye un espacio carcelario oscuro, ininteligible y opaco.

Los fotógrafos y fotógrafas cuentan con recursos técnicos que les permiten ensayar respuestas a sus interrogantes a través del lenguaje visual: “los que hacemos este tipo de fotografía, tratamos de hablar de las cosas más simples como el dolor humano, la desesperación, la soledad. (...) Es una visión de cierta humanidad que está llena de preguntas” (A. Bartoliche, comunicación personal, 2 de noviembre de 2017). En este sentido, toman decisiones para contar historias a través de su instrumento: la cámara. “El acto de fotografiar requiere una decisión final: el fotógrafo oprime el botón” (Flusser, 1990, pp.36-37).

Varios de ellos y ellas, durante el proceso de producción de las fotografías y desde una actitud que consideran ética, buscan que la imagen no sea realizada sin el consentimiento y la aceptación de quien está siendo fotografiado. “No quería que fueran ‘fotos robadas’, sino que fueran fotos en las que ellas estuvieran conscientes, no poner fotos que ellas no hubieran visto”, sostiene De Gracia (comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

Algunos fotógrafos y fotógrafas evidencian la expresión de las caras, la mirada a cámara y toman fotos posadas, características por ejemplo en las series de Toranzo, De Gracia, Rio y Camps. En ese tipo de imágenes parece haber cierta complicidad por parte de los fotografiados. Se observa una mirada dirigida hacia quien está del otro lado del lente, es decir, una marca de la enunciación que es, a su vez, un registro explícito del fotógrafo y de la presencia del dispositivo fotográfico. Bartoliche expresa: “cuando se da

esta cosa de interpelación de mirarte y vos mirarlo a través de la cámara, es una mirada a los ojos de los dos mediante la cámara” (comunicación personal, 2 de noviembre de 2017). A través de la presentación fotográfica -de esos ojos que se dirigen a otros ojos- esas vidas ajenas se vuelven más cercanas.

3.3 Disciplinamiento, límites y restricciones carcelarias para los visitantes

Cada fotografía en estos contextos carcelarios tiene de por sí la limitación de estar produciéndose en un espacio que no propicia ni garantiza su surgimiento. La propia institución carcelaria pone límites a quien ingresa a fotografiarla. “Me preguntaban ¿Cuánto te falta para terminar? Me ponían un tiempo (...) La primera vez que fui tuve que pedir permiso hasta en el Ministerio de Justicia” (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

Al mismo tiempo, también existen limitantes en relación a lo que puede o no ser fotografiado. Las imágenes de Cerutti ejemplifican esto, ya que tuvo que buscar un recurso técnico/estético⁵³ para no mostrar las caras de las detenidas. En distintas fotos pueden verse mujeres con la cara cortada, tapadas por el pelo, vistas a través de alguna sombra u ocultas por algún objeto (como un espejo delante de sus caras). “Cuando hicimos la admisión el primer día nos dijeron que no podíamos mostrar las caras. Sino había que pedirle permiso a cada juez de todas ellas”⁵⁴ (M. E. Cerutti, comunicación personal, 25 de agosto de 2017). De la misma manera, Carolina Camps expresa:

Fue bastante engorroso entrar, porque fueron demasiados los permisos que hubo que pedir. (...) Finalmente entré. Y al principio me habían asignado tres personas, con las cuales iba a trabajar. Tuve la suerte de que entraba al penal y me dejaban en el pabellón sola, entonces esas tres personas después se convirtieron en todas. (comunicación personal, 9 de noviembre de 2017)

Además, algunos fotógrafos señalaron que, entre las restricciones, solo podían trabajar en algunos espacios de cada prisión, es decir, que se les asignaba un pabellón por el cual podían moverse y disparar sus cámaras.

Por otro lado, según el lugar donde iban a ser mostradas, muchas veces era necesaria la autorización de los propios sujetos privados de su libertad a la hora de exhibir las fotografías por fuera de los límites carcelarios y si esto no ocurría la circulación se veía limitada: “no querían que se publicaran esas fotos, muchas no quieren mostrarlas

⁵³ Ver el apartado “Del fuera de campo a la inquietante extrañeza” en el capítulo “Dispositivo y Subjetividad: un juego de relaciones”.

⁵⁴ Esto no ocurren en todos los casos. Sino que se trató de una situación puntual que narró Cerutti, y que según ella condicionó -aunque a su vez potenció un recurso estético- la producción de sus imágenes.

por vergüenza, o porque la gente las conoce y no quieren que nadie se entere (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

Además, la predisposición de los y las internas también constituía una suerte de impedimento para quienes estaban realizando las imágenes. “La restricción era el vínculo o no vínculo que yo podía construir velozmente en ese tiempo que estaba ahí. La restricción me la ponían ellas. Estaba la que quería y la que no quería fotos” (M. E. Cerutti, comunicación personal, 25 de agosto de 2017). En este sentido, los límites carcelarios no eran únicamente los de la institución.

Asimismo, el propio fotógrafo o fotógrafa también tiene condicionantes que trae consigo, como sus propias cosmovisiones.

El fotógrafo puede pensar que es libre porque escoge, o prepara, “su” modelo y los fotografía desde “su” punto de vista existencial (espacio-temporal) y cultural. Pero esa libertad está limitada por los propios límites del aparato y de su programa. (Flusser, 1990, p.5)

Hay quienes, por ejemplo, deciden no mostrar ciertas imágenes por la preservación de quienes están privados de su libertad y quedarán en evidencia, susceptibles de ser sancionados. En este sentido, Camps cuenta que las detenidas hacen lanzas, “facas”, y que en un momento se las mostraron y posaron con ellas. Pero, a pesar de eso, ella decidió no mostrar esas imágenes. “Primero porque las estaba exponiendo a ellas a mostrar que tenían eso, y después, sentí como que no venían al caso” (comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

A veces, “el acto de fotografiar está compuesto por una secuencia de saltos mediante los cuales el fotógrafo vence las diversas barreras invisibles” (Flusser, 1990, pp.36-37). De Gracia narra una situación en la que, al acercarse a la ventana de una celda, la detenida se asomó desde su interior y le sonrió, mirando hacia la cámara.

Casi me sale decirle “no te rías”. ¿Cómo voy a decirle no te rías? En ese acto en que yo iba a hacer la foto ella estaba contenta y se reía. Entonces ahí dije, “¿qué muestro?” Y decidí que iba a mostrar las cosas como se me aparecían. (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017)

¿Qué es fotografiable y qué no? Para Bourdieu, “las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable son indisociables del sistema de valores implícitos” (2003, p.44). Incluso, aquellos valores que circulan en el imaginario social y colectivo.

Sin embargo, más allá de sus limitaciones -tanto propias como aquellas impuestas por la institución- los fotógrafos logran acceder, con sus cámaras, a los distintos espacios carcelarios. Sin sus imágenes, esos lugares serían aún menos visibles para el resto de la

sociedad que se encuentra fuera de los muros. Toranzo cuenta que los presos tenían la necesidad de que se muestre lo que estaban viviendo ahí adentro: “la violencia institucional, cómo no hay acceso prácticamente nada” (comunicación personal, 7 de octubre de 2017). Las imágenes que producen los distintos fotógrafos y fotógrafas presentan, desde distintas miradas, el deterioro de la estructura carcelaria y las formas de encauzamiento, las vidas de los sujetos y el modo en que habitan aquellos espacios.

3.4 Historias de vida de habitantes de los muros: la autopresentación

*Todo se puede ver de distintas maneras
¿Que muestra una foto? Lo que pueda ver quien la
mira.
Todo lo que pueda mostrarse en una foto será lo
que tratamos de decir sin palabras.
Celeste⁵⁵*

Al trabajar las imágenes producidas en el marco de los talleres en las prisiones, lo haremos desde cuatro series fotográficas. Como ya desarrollamos, dos de ellas - *Iluminaciones* y *Luz en la Piel*- fueron realizadas durante los talleres de fotografía estenopeica del colectivo Yo No Fui. *Cajas Rebeladas* surgió a partir de las actividades de la agrupación Rancho Aparte, y también construye las imágenes desde la técnica estenopeica. Por último, *Las Alquimistas* -producto de un taller dictado por Isabel De Gracia- es una serie conformada por fotografías analógicas.

La fotografía es un modo de apropiación, documenta un momento, una situación, el mismo lugar de encierro. El detenido, de algún modo, se adueña de lo que registra con su cámara y -bien lo saben quienes sufren las requisas- a las presas y presos el estatuto del penal no les reconoce, en definitiva, ninguna propiedad (Jozami, 2015, p.3).

Quienes habitan los espacios de encierro recrean y se apropian de “sus mundos” a través de las fotografías que producen, inmortalizando los momentos de su paso por los espacios carcelarios y creando, así, “el mundo de imágenes que procura sobrevivir a todos” (Sontag, 2006, p.27).

En las construcciones visuales de los distintos talleres se observan historias de vida; las vidas que los propios detenidos y detenidas presentan de sí mismos. En este sentido, es que proponemos utilizar el término de *autopresentación*, en tanto parte de un proceso colectivo de creación. Independientemente de si, quien dispara la cámara, es la misma persona que luego aparecerá en la imagen. Alejandra Marín, coordinadora del taller Yo

⁵⁵ Fragmento de una de las mujeres que se encontraban detenidas al momento de la realización del taller brindado por Yo No Fui, del cual surgió *Iluminaciones*.

No Fui, cuenta cómo a través de las actividades fotográficas, se buscaba que “ellas pudieran mostrar y contar su cotidianeidad como realmente era, no desde la mirada de otro” (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). En este sentido, la construcción de estas imágenes implica la mirada desde un “nosotros”. Como describe María Medrano, también integrante del colectivo Yo No Fui:

Son imágenes que muestran el esfuerzo cotidiano de estas mujeres por aferrarse a la vida, de matenar dentro de tanta oscuridad, de construir allí dentro un espacio de luz que les permita resistir e imaginar otras maneras de hacer y decir. (Yo No Fui, 2015, p.5)

Muchas detenidas y detenidos registran, al igual que algunos fotógrafos y fotógrafas, distintas actividades de su día a día (como colgar la ropa o tomar mate), siempre con la presencia de la institución que impone los límites. En una foto de *Iluminaciones* puede verse a una mujer de espaldas, sujetando firmemente las rejas que le impiden alejarse hacia el horizonte. Afuera todo es verde y el cielo parece estar también del otro lado, invitando a la libertad. Por delante de ese cielo, se observan -casi imperceptibles- los alambres de púa. La mujer está inmóvil, con las dos piernas abiertas, como echando raíces en el pasto.

Tanto el cielo como el pasto son temas recurrentes en las fotografías producidas en el contexto de los talleres. Una Foto de *Luz en la Piel* exhibe a una mujer al aire libre con los brazos extendidos hacia arriba que pareciera estar rezando o haciendo una alabanza. Si bien su figura podría estar en un campo al aire libre, si se observa con atención, se logran identificar rejas borrosas que impiden el libre tránsito por el lugar. Magdalena Juricic -tallerista de Rancho Aparte- narra cómo los detenidos, a pesar de no poder estar en otro lugar, a partir de las imágenes “podían estar en el cielo”: “se re entusiasmaron con tomar esas fotos, donde se veían ellos, pero no parecía que estaban en la cárcel” (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Son elementos que funcionan, a su vez, como un símbolo de la “libertad” para las detenidas. Así lo especifica Marta, una ex detenida y participante del taller Yo No Fui: “sabíamos que estábamos detenidas, que no teníamos la libertad (...) Estábamos como un pájaro herido (...) con las alas rotas, sin poder volar” (comunicación personal, 20 diciembre de 2017).

La representación del tiempo en ese espacio carcelario también es un lugar común en varias fotos de los talleres, a través de la inclusión de distintos objetos como, por ejemplo, relojes. En una fotografía de *Luz en la Piel*, aparece una mujer mirando a cámara, sosteniendo en el centro de la imagen un reloj blanco, que se desdibuja por el reflejo de los rayos de luz, proyectados en toda la foto. Magdalena Juricic cuenta como aquello que era registrado en esas imágenes se constituía como una metáfora de la

espera eterna de la libertad: “más de uno está hace mucho tiempo preso, entonces, era como jugar con el tiempo y con otro objeto” (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Además, en estos trabajos fotográficos también se ve representado el vacío y la ausencia. Esto puede ejemplificarse a través de la imagen -en la serie de *Iluminaciones*- de una silla solitaria. La foto muestra una ventana con las cortinas abiertas, sus vidrios dejan ingresar la luz del exterior que se posa sobre esa silla de plástico blanca. Sobre ella se observa un almohadón, pero no hay nadie sentado (si estuviese, por la posición del mueble, estaría observando lo que hay más allá de la ventana y que no llega a distinguirse en la imagen). La iluminación resalta el claro de los apoyabrazos y produce reflejos, dejando el resto del lugar en penumbras.

Asimismo, las imágenes muestran otros elementos como, por ejemplo, mates y zapatillas. “Había algo del objeto como súper presente”, dice Juricic (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Según esta tallerista, los internos e internas también registraban sus tatuajes en tanto marcas que hacían a su individuación.

El encierro, las escasas posesiones personales con las que cuentan y el cuerpo de quienes están privados de su libertad aparecen presentados en primera persona. En términos de Brunetti López -que analiza las fotografías de *Luz en la Piel*- se produce “un efecto de autorretrato” (2014, p.28).

En muchas series, además, son muy recurrentes las *selfies*⁵⁶. Para producir ese tipo de imágenes, existía toda una preparación previa: “nosotras nos arreglábamos, nos peinábamos y salíamos con los peinados bien” (Marta, comunicación personal, 20 diciembre de 2017). Como señala Freund, “la imagen responde a la necesidad cada vez más urgente en el hombre de dar una expresión a su individualidad” (2011, p.8). En este sentido, se constituye como una suerte de exaltación narcisista de la propia subjetividad.

Al presentar sus biografías, “yo-grafías”, los sujetos producen una autoficción de sus propias vidas que les permite -en parte- reconstituir sus identidades, muchas veces fragmentadas, invisibilizadas y cercenadas a la hora de buscar modos de individualización dentro de lo homogeneizante de la estructura carcelaria. En referencia a la narrativa autoficcional, Alberca (2017) sostiene que se trata de una escritura del “yo” a través de la cual se construye una identidad que se resiste a ser fijada. Esto mismo puede pensarse en relación a las autopresentaciones fotográficas, donde -como escribe Foucault en relación a la literatura blanchotiana- la ficción consiste “no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (1993, pág. 26).

⁵⁶ Ver el apartado “Rostridad: una expresión de individualidad” en el capítulo “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”.

Una vez que el cuerpo se encuentra frente a la imagen, se da el doble placer de verse objetivado en el registro fotográfico de aquello que es, pero que a la vez ya no es. Todo retrato es una forma simbólica y no una representación exacta o la imagen especular de un determinado modelo. “Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico” (Burke, 2001, p.30).

Una foto de *Cajas Rebeldas* presenta a un joven en contrapicado con el brazo extendido hacia el lente y su puño cerrado. Sobre él, varias nubes forman figuras y, a su derecha, se observan otros cuerpos difusos. Si bien no pueden distinguirse sus rasgos faciales, se percibe como mira fijamente al lente y se mantiene inmóvil en una pose desafiante. En los trabajos de estos talleres también aparecen en forma notoria la foto posada y la mirada a cámara. Esa mirada a cámara, implicaba -en muchos casos- la mirada a otro detenido o detenida, ya que es una imagen producida en un taller donde se fotografiaban entre sí.

Causaba un montón de cosas, no era algo a lo que estuvieran acostumbrados. Por lo general, en la cárcel, los presos y los del servicio no se miran a los ojos, entre ellos, tampoco hay mucha mirada a los ojos. (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017)

Al momento de autopresentarse, muchas veces se observa la decisión de los detenidos y detenidas de fotografiarse desnudos y al aire libre (¿cómo liberándose?). En otras imágenes, pueden verse los cuerpos a contraluz y cortados, e inclusive solo los pies o las manos. Cuerpos “divididos” y “seriados”, que reflejan también parte de la desubjetivación del propio espacio carcelario⁵⁷.

Las memorias visuales que ellos y ellas mismas producían les permitían volver a enfrentarse a su imagen, a reconocerse en ella. Las imágenes poseen una materialidad más allá de su carácter sígnico. Si tienen vidas -como bien señala Mitchell (2005)-, la posibilidad de contar con una fotografía se convierte en la posibilidad de contar con una parte de uno mismo y de identificarse como un “yo” a partir de ese registro del cuerpo. En este sentido, en las cárceles de mujeres, por ejemplo, las detenidas eligen presentar tópicos como la maternidad y los espacios infantiles, ya que esas fotografías son el único modo de conservar una imagen de sus vientres gestantes y de sus propios hijos.

Juricic resalta esta importancia de contar con una foto impresa para los detenidos y las detenidas, quienes, en algunos casos, no podían verse desde hacía tiempo.

Poder tener una foto de ellos mismos, de su cuerpo, de su cara era algo que para algunos era una manera de autoregistro, de reconocerse, había búsqueda desde

⁵⁷ Ver el capítulo “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”.

ese lado. Tal vez no tanto desde lo artístico, sino de ese autoconocimiento (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Los retratos generan la posibilidad de contar con memorias visuales, recuerdos de su paso por el espacio carcelario y el de sus compañeros y compañeras. “Vos ves el rostro, vas conservando el rostro de la persona y cómo es esa persona” (Marta, comunicación personal, 20 diciembre de 2017). A través de la autopresentación fotográfica del encierro, se despliega una memoria-objeto (el recuerdo de lo transcurrido) y una memoria-sujeto que se da en el acto mismo de recordar. Existe una construcción subjetiva del relato que recrea, en forma incompleta -en tanto siempre habrá una distancia entre los hechos y el recuerdo de los hechos-, lo sucedido, construyendo y modelando el propio pasado.

“Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva” (Sontag, 2006, p.28). En muchos de los talleres, este acto se realiza como una construcción colectiva. Esta forma de concebir las imágenes, expresa “además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 2003, p.27).

En los talleres, la imagen grupal cobra un rol prioritario para la autopresentación de los sujetos. Una identidad compartida por varios que habitaban ese espacio carcelario: una identidad colectiva. En ellas, se muestra un contexto carcelario compartido, donde se generan relaciones afectivas, de “amistad, de tomarse fotos entre dos, abrazados” (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

En este sentido, la fotografía les brinda la posibilidad de ser presentados junto a sus compañeros de grupo, así como de mostrar aquellas marcas de estilo personal que hacen a la identidad individual de cada uno de ellos. Estos retratos, a su vez, se vuelven una imagen de sí para los otros, es decir, “imagen privada o íntima volcada hacia afuera y por lo tanto expuesta a lo social” (Priamo, 1999, p.279).

Así, las construcciones fotográficas adquieren el valor de memorias sociales de una realidad colectiva y de recuerdos micro-biográficos o auto-biográficos de una realidad individual. Al volverse públicas, “ofrecen información de una experiencia vivida que no es propia ni del fotógrafo ni del espectador más que en términos de una memoria e historia sociales” (Pagotto y Tacetta, 2015, p.3). Lo que está en disputa, en la producción de estas imágenes, es qué cuerpos pueden ser presentados y por quiénes. En este sentido Rancière sostiene que “los actos de subjetivación política redefinen lo visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo” (Rancière, 2010, p.65).

La autopresentación en el contexto de la prisión les permite a los internos e internas “mirarse”, al menos, a través de una foto y participar en la construcción identitaria que

crea esa imagen. Quienes producen las imágenes en los talleres del penal, logran iluminar con sus “fotografías gestadas en las soledades del encierro, esas paredes habitadas por imágenes, huellas e historias” (Medrano, 2015, p.5).

3.5 Fotografiar habitando los límites carcelarios

La cárcel, si bien permite -no de manera segura ni constante-⁵⁸ el dictado de los talleres; a la vez acota los ámbitos donde pueden desarrollarse: “no podés sacar fotos a donde vos querés, porque hay límites en la cárcel” (Marta, comunicación personal, 20 diciembre de 2017).

Las detenidas y detenidos solo podían tomar las fotografías en los lugares adjudicados por la institución para el dictado de las actividades” (A. Marín, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Sin embargo, los distintos objetos presentados, las poses y los ángulos, dan la sensación de estar observando lugares diferentes. “Ellas resignificaban constantemente ese patio tan reducido. (...) En el primer libro son todas fotos sacadas en el mismo espacio y no parece que están hechas todas en el mismo espacio” (A. Marín, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Así también lo describe Liliana Cabrera, una de las participantes del taller Yo No Fui:

Es muy difícil encontrar diferencias a lo largo de los años de un patio de 5x7. Siempre los mismos bancos de cemento, el mismo pasto, el alambre de púa que aparece enredar el cielo, los mismos alambrados que cortan en cuadraditos el horizonte. (Yo No Fui, 2012, p.14)

Dos fotografías de la serie *Iluminaciones*, por ejemplo, están tomadas en lo que pareciera ser un patio. En una de ellas, se retrata el cuerpo de un bebé vestido con ropas blancas. El niño está recostado sobre el pasto verde. La falta de otros elementos que permitan contextualizar la imagen y el encuadre cerrado generan cierta ambigüedad respecto a dónde fue realizada esa fotografía: ¿Un campo? ¿Una plaza? Sabemos, sin embargo, que se trata de ese mismo patio enclaustrado. En otra de las fotos de la misma serie, en cambio, las detenidas capturaron las rejas en primer plano. A través de un plano contrapicado, la visión se orienta hacia el cielo. Sin embargo, el mismo aparece cuadrículado por las rejas que forman figuras de rombos y espirales. Son dos construcciones visuales diferentes, pero siempre el mismo espacio.

Como manifestaron en las entrevistas, muchas de las detenidas tomaban imágenes para mostrarles a sus familias como vivían, aunque en muchos casos no podían fotografiar los espacios que hubiesen deseado mostrar. En referencia a su hijo pequeño,

⁵⁸ Actualmente, los talleres dictados por la agrupación Yo No Fui en la Unidad 31 del Penal de Ezeiza, no están funcionando debido a que la propia institución carcelaria lo imposibilita y prohíbe.

Reina -una de las ex detenidas que participó del taller dictado por Yo No Fui-, cuenta: “él lo que quería saber era cómo era la pieza, que si estaba limpia, que si comía, todo te preguntaba de chico” (Reina, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Quienes estaban detenidos y detenidas no podían, siquiera, fotografiar las celdas que habitaban. Brunetti López plantea que, en este tipo de imágenes, “el objeto retratado es el encierro y sus fotos se producen bajo las condiciones que el mismo impone” (2014, p.30).

Además, la cárcel condiciona la modalidad de trabajo. “Al principio podíamos transformar lo que era la peluquería en laboratorio, pero después no nos dejaron, entonces pasamos a rollo. Si tenemos espacio para tener un cuarto oscuro, hacemos con papel”⁵⁹ (A. Marín, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Otro tipo de limitación suele ser la falta de recursos, sin embargo, esto en algunas ocasiones puede ser transformado en una posibilidad. “Somos un taller, que no tenemos recursos, que trabajamos con material donado, material vencido, es esto, es parte de la identidad del taller”, afirma Marín (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). La disponibilidad de materiales llevó a que, por ejemplo, dentro de los talleres de Yo No Fui, el trabajo de *Iluminaciones* se realizara con fotos a color, mientras que en *Luz en la Piel*, se utilizó el blanco y negro.

Muchas veces, las restricciones de la institución también limitan la participación en los talleres. Según las entrevistadas, desde el Servicio Penitenciario se ponían “trabas”: “Vas y te dicen hoy las chicas no van a salir. ¿Y por qué? ‘Porque no, porque no quieren salir’. Y después te das cuenta de que te estaban esperando para sumarse a la actividad” (A. Marín, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Sin embargo, más allá de los distintos obstáculos que debían atravesar, en ciertas situaciones, los talleres también permitían que las detenidas pudieran acceder a espacios que comúnmente tenían vedados. “Les permitía andar por lugares que sino no podrían, como los patios externos” (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

Por otro lado, a partir del dictado de estas actividades también se fueron eliminando ciertos preconceptos que tenían los propios detenidos y detenidas que constituían restricciones subjetivas previas al momento de fotografiar. Marta cuenta que una de las cosas que más le llamó la atención fue hacer fotografías a partir de una cajita de fósforos: “¿Qué voy a hacer con esta cajita de fósforos? (...) No lo creía, no va a salir” (comunicación personal, 20 diciembre de 2017). En este sentido, otro límite para quienes están detenidos y detenidas suele ser su falta de conocimiento acerca del dispositivo.

⁵⁹ En los talleres se utilizan distintas técnicas, el blanco y negro con papel fotosensible, por un lado, y el color con rollos de película fotográfica contenidos en cajas de fósforos, por otro. En ambos casos, se requiere un estenopo que permita el ingreso de luz.

Isabel De Gracia, quien fotografió la cárcel, pero al mismo tiempo dirigió el taller *Las Alquimistas*, manifiesta que una de las diferencias entre una experiencia y la otra era la disparidad técnica, aunque fue disminuyendo durante el desarrollo del taller. Por otro lado, señala que las detenidas fotografiaban con más libertad, mientras que ella, como fotógrafa, siempre estaba pensando en quién iba a ser el espectador de esas imágenes (I. De Gracia, comunicación personal, 26 de noviembre de 2017).

A pesar de tantas restricciones, en los talleres, quienes están detenidos tienen la posibilidad de autopresentarse. “Nosotros no censuramos ni limitamos nada, las imágenes son las que las detenidas quieren que estén”, dice Marín (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Siempre hay un margen de “libertad”, el de elegir de qué manera y qué mostrar, aunque sea entre aquello que la institución permite que sea mostrado.

3.6 La especificidad de los talleres con fotografía estenopeica y los recursos técnicos

La fotografía estenopeica es un tipo de imagen que se realiza con dispositivos que captan la luz a través de un diminuto orificio que sustituye a la lente óptica convencional⁶⁰. Esta técnica requiere adaptar algún objeto -como una caja o una lata-⁶¹ y convertirlo en una cámara oscura (Payá, s.f, p.1).

Como plantea Brunetti López, las fotografías producidas por las cámaras estenopeicas muchas veces son percibidas como una imagen “fallida, precaria y artesanal”. Describe también que “la estenopeica es una particular técnica fotográfica que conlleva en su seno la posibilidad de la imperfección” (2014, p.24). Sin embargo, Alejandra Marín relativiza ese argumento y plantea que la cámara estenopeica “te da una libertad y una toma de decisión que una fotografía analógica o digital no te da” (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

La forma en que la luz viaja en estos aparatos es diferente a como lo hace en otro tipo de cámaras⁶², dado que no utilizan sistemas ópticos basados en la refracción. Es decir que los haces no son desviados por la acción de un lente, sino que viajan en línea recta desde el sujeto al plano de la película. Su profundidad de campo es infinita -todo

⁶⁰ El “estenopo” es un “agujero de aguja”, a través del cual la luz, al atravesar un orificio de reducidas dimensiones, configura sobre el plano focal o de proyección, la imagen del objeto que ha reflejado esa luz.

⁶¹ Una cámara estenopeica consiste en “una caja oscura, en uno de cuyos lados se coloca un material sensible y en el lado opuesto un pequeño orificio” (Escuela de arte “Sevilla”, s.f., p.11).

⁶² “Cada punto del sujeto refleja la luz que recibe en forma de un haz que se extiende en todas direcciones. Lo que hace una cámara estenopeica es seleccionar un único rayo de ese haz, de forma que todos los demás son rechazados y sólo uno llega a la superficie sensible, formando un punto de la imagen” (Escuela de arte “Sevilla”, s.f., p.10).

está en foco en la misma proporción- y la distancia mínima de enfoque es cero (Escuela de arte “Sevilla”, s.f.)

En algunas fotografías el uso de este tipo de dispositivos puede identificarse a partir de ciertas características de las imágenes. Por ejemplo, en una de las construcciones visuales que forman parte de la serie *Luz en la piel*, vemos a una mujer de espaldas, elevando sus brazos en forma perpendicular y sosteniendo un círculo blanco con una de sus manos extendidas hacia el cielo. Por delante de ella, están las rejas, coronadas con alambres de púa, y más allá, un predio verde que se prolonga hasta la línea del horizonte. En tanto la profundidad de campo es infinita, el enfoque no varía en relación a la distancia de los objetos registrados. Además, la fotografía cuenta con una especie de marco o viñeta sombreada, que es producto de pequeñas irregularidades en el orificio o estenopo. A su vez, pueden verse las marcas de la película fotográfica, como una línea de pequeños círculos, en el extremo superior e inferior de la imagen.

“La cámara estenopeica puede adoptar cualquier forma⁶³, desde complejas construcciones especiales, hasta el reciclaje de un sinfín de útiles cotidianos que como he dicho anteriormente, constituyen una importante economía de recursos” (Payá, s.f, p.2). En este sentido, otra de las potencialidades de la cámara estenopeica es que puede volverse -según lo especificado por algunas talleristas- un recurso que, en ciertos casos, puede resultar democratizador al realizarse con materiales económicos y reciclables⁶⁴. “Fue una decisión también estratégica, (...) hagamos algo que se pueda hacer para todos y que no nos puedan cerrar cupos porque falte plata. Entonces la estenopeica resultaba ser super económica”, (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Además, este tipo de dispositivos favorecen los procesos colectivos en la producción.

Hay fotos que no se sabe bien quien la sacó, porque las sacamos entre todos, no tienen autoría. Las fotos se podían construir entre muchas personas. Se necesitaba de alguien que afirmara la cámara, de los que posaran, de los que movieran el estenopo, para mover el estenopo, el otro que cuidara que no pasara nadie alrededor (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Para los detenidos y detenidas, este tipo de técnica pertenecía a un mundo desconocido y sorprendente, ya que ellos incursionaron por primera vez en ella gracias a los talleres. “Cuando hicimos el ejercicio fue como magia (...), no esperaban que sucediera” (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Muchos tampoco tenían conocimientos de fotografía, por eso quienes coordinaban las actividades les brindaban recursos técnicos y teóricos, y colaboraban al momento de hacer las

⁶³ Cajas de zapatos, de fósforos, latas de gaseosas, etc.

⁶⁴ Es preciso aclarar que si bien resulta más democratizadora por los elementos con los cuales está compuesto el dispositivo, a su vez su uso requiere conocimientos técnicos, como saber cómo colocar los rollos fotográficos, cómo revelarlos, entre otros.

tomas. Además de llevar objetos, textos, y proponer consignas también transmitían conocimientos referidos al lenguaje fotográfico para que los sujetos privados de su libertad se apropiaran de esa herramienta de expresión y pudieran comunicar a través de las imágenes. “Después fueron haciendo una búsqueda más de las luces, de los espacios de cómo tomar una foto alrededor de la reja, de qué representaba una reja” (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

En las distintas imágenes de las series, gracias a los tiempos de exposición altos, se genera un efecto de movimiento. Así, producto de esto, pueden verse elementos borrosos, nebulosos y difíciles de identificar, como también fotografías en las que se genera un efecto fantasmático⁶⁵. En una foto de *Cajas Rebeladas*, se observa una figura confusa de un joven, su cara está totalmente borrada producto de ese efecto de movimiento, apareciendo directamente como una mancha sin detalles. Delante de él, se observan varias rejas, también afectadas por las bajas velocidades del dispositivo: estas aparecen dobles y como líneas grises difusas que atraviesan toda la foto.

En este sentido y a través de distintos recursos expresivos, los sujetos ensayan modos de autopresentarse a sí mismos. Este tipo de imágenes, en tanto memorias y en tanto construcciones artísticas, no pueden ser decodificadas por completo, dado que “por su propia entidad visual, resultan fragmentarias e inacabadas” (Fortuny, 2014, p.16).

Más allá de que el enfoque refiere a un aspecto técnico de la fotografía, este modo de presentar los elementos de manera difusa también puede entenderse dentro de una serie de decisiones estéticas por parte de quienes toman las imágenes. Este tipo de dispositivo posibilita la producción -en tanto documento artístico- de construcciones visuales específicas a partir de los largos tiempos de exposición, “contrariamente a la cámara convencional en la que la imagen queda configurada en un brevísimo instante (...) la estenopeica marca un ‘tiempo’ mucho más lento y minucioso” (Payá, s.f., p.7).

El tiempo de espera en la exposición, para el ingreso de luz en el dispositivo, es fundamental y les permite a quienes participan de los talleres pensar aquellas imágenes que van a realizar con detenimiento. “Hay una cuestión clave en la foto estenopeica que es la de la espera, pedirles que sean pacientes a los pibes dentro del penal es casi una contradicción porque es algo con lo que están peleando como todo el tiempo” (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

Por otro lado, Marín plantea que “tenés menos tomas para hacer, pensás muchísimo más que foto hacer” (comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). De este modo, según los talleristas, esto implica un esfuerzo -y conciencia en la construcción de la

⁶⁵ Ver el apartado “Del fuera de campo a la inquietante extrañeza” en el capítulo “Dispositivo y Subjetividad: un juego de relaciones”.

fotografía- y estimula el proceso creativo de quienes las están produciendo; como así también potencia las posibilidades de expresión para que los detenidos y detenidas se piensen a sí mismos.

La fotografía estenopeica puede despertar nuestra intuición como no lo haría la convencional; el no poder controlar con exactitud el encuadre, el poder o no deformar la imagen a nuestro antojo (...) así como las exposiciones prolongadas que por lo general debemos hacer, nos abren un abanico de infinitas posibilidades desde el punto de vista creativo (Payá, s.f, p.7).

Como plantea Brunetti López, “el encierro es oscuro, es aplastante, es solitario, es cruel, es doloroso; pero también es lejano, es para otros, es una realidad que solo nos resulta digerible en tanto hecho artístico” (2014, p.45). Así lo reafirma Romina, una de las participantes del taller de Yo No Fui: “quise estudiar fotografía y así más o menos interpretar mi silencio porque allí hay cosas que uno nunca puede decir. Son cosas que uno tiene como dolor en el alma. El silencio cuenta más que las palabras” (Yo No Fui, 2015, p.18).

Quienes se encuentran detenidos y detenidas, al participar de los talleres, se comunican y manifiestan a través de las imágenes. “Cuando empezamos a descubrir el lenguaje artístico hablaban todos por igual y hablaban con mucho más contenido aquellos que no hablaban” (M. Juricic, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). En este sentido, la foto habilita nuevos modos de comunicación a través de un lenguaje visual. “Cuando empiezan a ver que realmente funciona (...) empiezan ya a proyectar una imagen y pensar qué quieren hacer” (A. Marín, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Estas fotografías tienen un doble papel: “cumplen el rol de documentar, pero también son ‘creación artística’, ya que la fotografía es también un acto de libertad” (Jozami, 2015, p.3).

3.7 Cruces de miradas

Como hemos venido desarrollando, las características y las distintas condiciones de producción -limitaciones y posibilidades- de las fotografías en el espacio carcelario, son diferentes para los fotógrafos y fotógrafas, y para quienes participan de los talleres en las prisiones. Sin embargo, coinciden en algo: las imágenes siempre se producen intramuros, es decir, en un espacio que responde a una lógica prohibitiva.

Este tipo de producción fotográfica tiene restricciones incluso para los fotógrafos, para quienes no resulta sencillo el acceso a estos lugares⁶⁶ (lo cual hace que este tipo de material fotográfico no sea abundante). Aun así, la mayoría fotógrafos y fotógrafas tienen mayores posibilidades de moverse dentro de los calabozos y la estructura en general, mientras que los talleres se limitan a espacios siempre previamente adjudicados y delimitados como los patios (donde suelen ser fotografiados el cielo, las rejas y el pasto).

Para quienes están detenidos y detenidas, no es sencillo mostrar la estructura de la cárcel que los y las mismas habitan⁶⁷. Existen grandes prohibiciones del propio dispositivo, pero la gran limitación omnipresente son los muros carcelarios, a diferencia de los y las “visitantes” que sí pueden salir del penal, ellos y ellas siempre permanecen allí. En este sentido, el tiempo carcelario de quienes están privados de su libertad es “lento” y distinto al tiempo del “afuera”. Esto se representa en las imágenes, por ejemplo, a través de las fotografías a relojes. Mientras que, por otro lado, el de los fotógrafos y fotógrafas es un tiempo más ágil, limitado -entre otras cosas- por los permisos de quienes posibilitan o no que estén allí fotografiando⁶⁸.

Además, existen diferencias en los conocimientos técnicos. En la mayoría de los talleres se trabaja con cámaras estenopeicas producidas durante esos mismos espacios, mientras que los fotógrafos y fotógrafas ingresan a los penales con sus propias cámaras. Muchos de los y las detenidas no tienen conocimiento de fotografía, por ello durante el dictado del taller, alguien coordina y guía la toma fotográfica.

Otra de las grandes diferencias radica en que el fotógrafo, como hemos mencionado, es un “extranjero”, un “otro” en aquel mundo carcelario que ingresa a registrar para contar historias a través de imágenes producidas de un modo individual y profesional.

Existe cierto extrañamiento de los fotógrafos y fotógrafas -quienes ingresan con interrogantes e intereses particulares-, debido a que no habitan los mismos espacios con quienes están presos: unos están dentro y otros fuera de la prisión. Por ello, en ocasiones, deben hacer un trabajo de adecuación y adaptación para ensayar respuestas a través de las imágenes.

Mientras que los talleres son un pequeño espacio en el cual los sujetos pueden presentar un fragmento de su cotidianeidad carcelaria, los fotógrafos y fotógrafas presentan una parte de una cotidianidad que es diferente a la propia: presentan una vida ajena. Cuando logran ingresar a estos espacios, lo hacen sabiendo que luego saldrán de

⁶⁶ “No hay material porque no se da acceso, porque no se permite o se permite períodos muy acotados” (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017). Debido a esto que plantea Toranzo, para nosotras, como investigadoras, fue una ardua tarea recopilar el material fotográfico para su posterior análisis.

⁶⁷ “Lo que no podían hacer era ellas entrar con una cámara de fotos” (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

⁶⁸ Distintos permisos de los jueces que les permiten o no ingresar a fotografiar las prisiones.

allí. En este sentido, existe una situación desigual entre los fotógrafos o fotógrafas (que gozan de esa posibilidad) y las detenida o detenidos (sujetos encerrados y fotografiados).

La decisión en el acto de tomar la imagen es del fotógrafo o fotógrafa⁶⁹, de decidir qué captan y cómo lo hacen. Y lo hacen desde su propio recorte, desde su mirada y sus preconceptos (que incluso en algunos casos se alteran y modifican luego del paso por la cárcel). De este modo, ¿se limita la participación del fotografiado? El qué mostrar y cómo mostrarlo es también una disyuntiva para quienes producen aquellas fotografías, dado que algunos consideran no ético que circulen ciertas imágenes, mientras que otros piensan que son necesarias para narrar la lógica de lo carcelario⁷⁰. Existe un riesgo al fotografiar a un “otro”, como ya hemos esbozado en este capítulo. Quien está siendo fotografiado dentro de la prisión, puede ser convertido en un “objeto” estático e inmovilizado y hasta, en ocasiones, ser violentado.

Quienes producen las imágenes en los talleres del penal logran mostrar a través de ellas como transitan su vida en los espacios de encierro, registrando distintas actividades, elementos, pero siempre con la presencia de la institución que les marca los límites, lo cual se ve por ejemplo en el registro de rejas y muros. Si bien cuentan con distintos recursos y es diferente su mirada, muchos de los fotógrafos y fotógrafas -como hemos planteado- también buscan presentar con sus fotografías distintas historias en la vida carcelaria. Las imágenes, adquieren así, un doble carácter: son, por un lado, documentos visuales de la realidad carcelaria, al tiempo que -en el caso de los talleres-, son memorias de una realidad personal. Ambos actores construyen, a partir de las imágenes y de sus propias cosmovisiones, esas formas de vida en el encierro: la vida de un otro o la vida propia.

Los y las fotógrafas buscan presentar imágenes de los mundos carcelarios; mundos de aquellos habitantes de los muros. Y en ocasiones logran que quienes están en prisión puedan ver -y conservar- su propia imagen⁷¹. Es decir, que puedan visualizar su propio cuerpo luego de mucho tiempo.

Además, las y los fotógrafos incluso realizan fotografías de las familias o que los propios detenidos les piden, que les entregan en una especie de intercambio. Imágenes con valor especial para quienes están en prisión, y que algunas veces logran desdibujar los límites del “afuera” y el “adentro” carcelario.

⁶⁹ “Dentro de la imagen, porque yo soy el que elige qué tomo y qué muestro, no quería que esa carga subjetiva sea volcada dentro de la captura. Muchas veces los internos me decían ¿Cómo me pongo? y yo les decía ‘ponete como vos quieras’” (P. Toranzo, comunicación personal, 7 de octubre de 2017).

⁷⁰ “Diego se enojó muchísimo por una foto que está cortado con la pared porque decía que era un escracho. Se cortan para zafar del pabellón. Traté de explicarle que eso era parte de su paso por un lugar que él mismo definía como un infierno” (H. Rio, comunicación personal, 14 octubre de 2017).

⁷¹ “El único registro que tenían de sus hijos era el que yo podía hacer” (C. Camps, comunicación personal, 9 de noviembre de 2017).

Por otro lado, quienes participan de los talleres, utilizan las imágenes como un medio de expresión y de autoconocimiento⁷². Así en ocasiones intentan individualizar aquello que lo carcelario homogeiniza; para reencontrarse con su cuerpo y con su propia imagen. Y así, a través de las fotografías, poder reconocer los espacios que ellos y ellas mismas habitan, registrando sus propios actos y vivencias cotidianas. De esta forma, se presentan, se *autopresentan*, reinventándose, encontrándose, reconociéndose y registrándose. Documentando también el paso por el penal, congelando esos momentos de sus vidas a través de un lenguaje particular: el de la imagen. Esta forma de construir sus propias identidades no implica un proceso individual, sino colectivo; ya que las fotografías estenopeicas se producen en forma grupal (con *selfies* e imágenes posadas), e incluso las que no son realizadas con dicha técnica conllevan un proceso que implica un vínculo y una identificación por parte de quienes participan del taller.

Si bien las prácticas de los dos tipos de actores (fotógrafos y fotógrafas, detenidos y detenidas) implican cuestiones muy diversas, en ambos casos, el dispositivo carcelario funciona con mecanismos invisibilizadores que la imagen en ocasiones logra desafiar. En este sentido, en los dos casos, las imágenes y el acto de fotografiar no funcionan solo como una herramienta de expresión y documentación, sino también como un modo de socialización entre el “afuera y el “adentro” carcelario.

⁷² “La fotografía te trae algo, te trae conocimiento, te trae otra cosa en la cabeza” (Marta, comunicación personal, 20 diciembre de 2017).

Imágenes del capítulo (por orden de aparición)



Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja y otras capturas*. Fecha de realización: 2014-2015.



Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Héctor Río, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.



Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Héctor Rio, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



María Eugenia Cerutti, *U31 Cárcel de mujeres*. Fecha de realización: 2005.



Carolina Camps, *Madres presas*. Fecha de realización: 2007.



Alejandra Bartoliche, *Cautivos*. Fecha de realización: 2013.



Héctor Río, *El adentro, el afuera*. Fecha de realización: 2009-2012.



Isabel de Gracia, *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro*. Fecha de realización: 2003.



Pablo Toranzo, *Tras la Cuarta Reja y otras capturas*. Fecha de realización: 2014-2015.



Yo No Fui, *Iluminaciones*, 2015. Fecha de realización: 2013-2014.



Yo No Fui, *Luz en la piel*, 2012. Fecha de realización: 2010-2011.



Arriba:

Yo No Fui, *Luz en la piel*, 2012. Fecha de realización: 2010-2011

A la izquierda:

Yo No Fui, *Iluminaciones*, 2015. Fecha de realización: 2013-2014.



Rancho Aparte, *Cajas Rebeladas*, 2016. Fecha de realización: 2015.



Rancho Aparte, *Cajas Rebeladas*, 2016. Fecha de realización: 2015.



Arriba:

Yo No Fui, *Iluminaciones*,
2015. Fecha de realización:
2013-2014.



A la izquierda:

Yo No Fui, *Iluminaciones*,
2015. Fecha de realización:
2013-2014.



Rancho Aparte, *Cajas Rebeladas*, 2016. Fecha de realización: 2015.

CAPÍTULO 4. ESPACIOS INHABITADOS: MUROS Y MARCAS DE LA TUMBA

Una pared llena de carteles tiene siempre algo de mensaje. Es como una especie de poema anónimo porque ha sido hecha por todos, por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes y luego algunas caen y otras quedan.
Julio Cortázar

Las almas repudian todo encierro
Luis Alberto Spinetta

Siguiendo a Michel Foucault (2005), entendemos a las prisiones como instrumentos de poder instaurados como la modalidad de castigo privilegiada del siglo XIX, en paralelo al surgimiento de una nueva forma de sociedad: la sociedad disciplinaria. En términos del autor, estas sociedades abren paso, con la modernidad, a la “era del biopoder”⁷³ (Foucault, 2014). Gracias a métodos de control y vigilancia⁷⁴, regulan los cuerpos a partir de dispositivos disciplinarios. De este modo, las prisiones configuran espacios de encierro, que si bien forman parte de la propia sociedad, se establecen a la vez como lugares donde se aísla a los que infringen las “normas de la ley”.

En Argentina, las cárceles se consolidaron luego de la Constitución de 1853 (Caimari, 2004), dando lugar a una forma de castigo monopolizada por el Estado. A partir de allí, las mismas intervienen sobre el tiempo, el espacio y la disposición de los cuerpos de quienes se encuentran en los calabozos.

Dentro del análisis de la construcción fotográfica de lo carcelario, en este capítulo abordaremos cómo se configuran visualmente los espacios carcelarios inhabitados. A partir de un recorte de tres trabajos que se centran en espacios “vacíos” (que muestran los restos de aquellas cárceles que ya no se encuentran en funcionamiento), daremos cuenta de las “marcas” que dejaron quienes los ocuparon.

En primer lugar, tomaremos la edición impresa de la serie *Tatuajes de la Tumba*, de Víctor Hugo Bugge, realizada en el año 2001 en la Unidad Penitenciaria N° 1 de Caseros. La misma cuenta con 209 páginas e incluye gran variedad de fotografías. Su cámara funciona como un par de ojos que atraviesan minuciosamente dicha prisión. El recorrido fotográfico genera un efecto de encierro visual, con muchas imágenes en primeros y

⁷³ El *biopoder* es un elemento indispensable de control de los cuerpos, dado que aporta mecanismos continuos, reguladores y correctivos para su control.

⁷⁴ Las instituciones carcelarias son propias de las sociedades disciplinarias descritas por Michel Foucault. Posteriormente, estas últimas dieron paso a las actuales sociedades de control, instalando un régimen de dominación más flexible y omnipresente (Deleuze, 1991). Sin embargo, la cárcel como dispositivo continúa vigente.

primerísimos planos que muestran cada uno de los pisos de la cárcel en forma detallada y exhaustiva; haciendo de la prisión un sitio gigantesco y oscuro, en general deformado por la acción del gran angular.

Además, sumaremos al análisis la producción de Gian Paolo Minelli, también realizado en la Unidad Penitenciaria N°1 de Caseros. Puntualmente, será incluido el catálogo publicado por el Museo de arte Moderno de Buenos Aires en 2003, *Cárcel de Caseros 2000-2002*. La serie cuenta con 30 fotografías, realizadas –como su título lo indica- entre los años 2000 y 2002. Las fotos de Minelli muestran una menor cantidad de espacios de la Cárcel de Caseros -en relación al trabajo de Bugge-, construyen los escenarios de esa prisión desde formas abstractas, privilegiando la simetría y el recorte de elementos que presentan figuras geométricas, con colores cálidos y pasteles.

La ex Cárcel de Encausados de Caseros (perteneciente al Servicio Penitenciario Federal) estaba ubicada en el barrio de Parque Patricios de la Ciudad de Buenos Aires⁷⁵. La Cárcel de Caseros “vieja” -conocida como la Unidad N°16- fue construida en 1877. Su nacimiento dio inicio a una enorme edificación, que como muchas de las cárceles de América Latina, se convertiría en símbolo de modernidad del país. Más adelante surgió lo que se conoce como la Cárcel de Caseros “nueva”, sobre la que trabajaron ambos fotógrafos. Esta última fue diseñada en 1960 en el gobierno de Arturo Frondizi, pero edificada recién en 1969 con la dictadura de Juan Carlos Onganía. La unidad más reciente de la cárcel se inauguró, finalmente, durante el gobierno de facto de Jorge Rafael Videla en 1979⁷⁶. La misma es “bastante anómala, ya que es, un edificio altísimo en el medio de la ciudad” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017). La Unidad Penitenciaria N° 1, fue “construida en forma de H”⁷⁷ y contó con 25 plantas para el alojamiento de 1800 internos procesados. Durante la dictadura de Videla, el penal funcionó como “lugar de detención de presos políticos” (Minelli, 2003, p.9). En el año 2000, se anunció el cierre, tras un violento motín que provocó daños en su estructura y dio inicio, tanto a su vaciamiento, como al traslado de los detenidos a las cárceles de Ezeiza y Marcos Paz⁷⁸. El penal cerró definitivamente las puertas ese año, quedando deshabitado. En el 2011, se le cedió el predio de la “Cárcel de Caseros Nueva” al Archivo General de la Nación (AGN) para construir su nueva sede (conservando la Unidad N°16

⁷⁵ Servicio Penitenciario Federal (s.f). Las nuevas cárceles: la era contemporánea. Recuperado de: <http://www.spf.gob.ar/www/faqs/pub/62/Las-nuevas-carceles-la-era-contemporanea>

⁷⁶ Fernández, Belén (18 de diciembre de 2017). Cárcel de Caseros: 17 años de promesas y obras demoradas. *Ámbito.com*. Recuperado de: <http://www.ambito.com/906840-carcel-de-caseros-17-anos-de-promesas-y-obras-demoradas>

⁷⁷ Los pabellones ocupaban en cada planta las patas largas de la “H”, con celdas contiguas en forma de peine -ubicadas entre el 3° y 18° piso- mientras las cortas se utilizaban como patio de recreación para los internos y recinto de visitas.

⁷⁸ Pasado, presente y futuro de la ex cárcel de Caseros (22 de mayo de 2015). *Bartes*. Recuperado de: <http://bartes.com.ar/pasado-presente-y-futuro-de-la-ex-carcel-de-caseros/>.

por protección patrimonial). Pero, a causa de sucesivas postergaciones, la cárcel no terminó de demolerse y, actualmente, las obras planeadas no han sido realizadas en su totalidad.

Por otro lado, será relevante para el análisis el ensayo fotográfico de Martín Báez, realizado durante el 2016 y publicado en el mismo año en el *Diario La Voz de Córdoba*. Además de trabajar con dicha publicación, fue fundamental una selección de 64 imágenes, aportadas por el mismo fotógrafo. Sus fotografías fueron producidas en la ex Penitenciaría N°1 del barrio de San Martín, situada sobre la barranca del pueblo San Martín, en Alta Córdoba⁷⁹. Este edificio comenzó a construirse en 1887, pero recién fue inaugurado 1895. Hacia 1900 la penitenciaría ya contaba con tres de sus cinco pabellones y para 1935 estuvo totalmente terminada y habilitada⁸⁰. El arquitecto italiano Francesco Tamburini fue quien la construyó. Esta funcionó, al igual que la de Caseros, como una cárcel de encausados. “En Córdoba fue el penal más grande y a su vez la cárcel más violenta” (M. Báez, comunicación personal, 6 de diciembre de 2017). Tuvo varios motines, dentro de los más representativos se destacan los de 1969, 1996 y 2005. La penitenciaría fue también escenario de torturas y muertes durante la última dictadura militar⁸¹. Tras cerrar y abrir varias veces, finalmente en 2015 se anunció su cierre definitivo y se inició el traslado de los detenidos a las cárceles de Bouwer y de Cruz del Eje⁸². A partir de allí, se impulsaron debates sobre el futuro de aquella edificación, ya que su demolición se vio impedida por ser parte de investigaciones judiciales sobre violaciones de derechos humanos⁸³ y por considerarse un “sitio de memoria histórico”. Durante los años sucesivos a su vaciamiento, se proyectó convertirla en un espacio para usos sociales y culturales. Si bien el gobierno provincial aprobó la demolición de los muros que no representaban un valor patrimonial⁸⁴, aún no existe certeza de lo que será del edificio. Las imágenes de Báez, exhiben una cárcel más pequeña que el monstruoso edificio de Caseros. Construyen la prisión a partir de elementos seriados y tomas luminosas, con muchos planos generales, que muestran desde los calabozos -y lo que estos conservaban- hasta sus vistas exteriores.

⁷⁹ Milena, Luciano (16 de junio de 2014): *La Penitenciaría de Córdoba: proceso de construcción, régimen interno y tensiones institucionales, 1887-1907*. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042014000100006.

⁸⁰ Gleser, Claudio (18 de diciembre de 2000). Un penal marcado por episodios de violencia. *La Voz*. Recuperado de: http://archivo.lavoz.com.ar/2000/1218/nota6095_1.htm.

⁸¹ Gleser, Claudio (22 de marzo de 2015). El penal, un gigante que se cierra. *La Voz*. Recuperado de: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-penal-un-gigante-que-se-cierra>.

⁸² Federico, Juan (5 de abril de 2015). La penitenciaría del barrio San Martín se quedó sin presos. *La Voz*. Recuperado de: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/la-penitenciaría-de-barrio-san-martin-se-quedo-sin-presos>.

⁸³ La justicia federal suspendió la demolición de la cárcel de San Martín (12 de mayo de 2015). *La Voz*. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/suscripciones?limit=true&msg=adblocker>.

⁸⁴ Pandolfi, German (6 de marzo de 2017). Empiezan a demoler la ex cárcel de barrio San Martín. *La Voz*. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/suscripciones?limit=true&msg=adblocker>.

4.1 Rastros de presencias

Los cuerpos -mencionados en los capítulos anteriores- ya no están presentes en estas cárceles vacías. Sin embargo, “la presencia icónica todavía mantiene la ausencia de un cuerpo y lo convierte en lo que debe ser llamado ausencia visible” (Belting citado en Moxey, 2009, p.16). En esta línea, las fotos de Bugge, muestran diversos espacios “tatuados” con marcas de los cuerpos que ya no están. Espacios que nunca llegan a estar del todo vacíos, ya que contienen el testimonio de una presencia. Aquellos “tatuajes de la tumba” son marcas de subjetividad de quienes sobrevivieron a ese paso por el espacio carcelario. Marcas en las paredes, así como también se marcan los cuerpos⁸⁵.

El registro de la cotidianeidad carcelaria se ve en los muros que las imágenes recrean. Se observan desde dibujos, palabras escritas y posters, hasta fotografías pegadas por los presos, que buscan “expresar” en un espacio que condiciona. La serie del fotógrafo se organiza en secciones temáticas que recorren lo religioso, el fútbol, los ídolos musicales y políticos, los próceres, las armas y lo pornográfico. Sus construcciones visuales permiten imaginar la ausencia de los cuerpos que allí estuvieron, “presentándolos” a través de sus “rastros” en esos espacios. En este sentido, como ya hemos desarrollado, entendemos que toda fotografía es un certificado de presencia, la foto precisamente evidencia que “esto ha sido” (Barthes, 2006).

Sin embargo, tampoco debe entenderse a la fotografía como una mera huella de algo que ya no está, sino como la presentación de una conjunción de tensiones. Es decir, que no se trata de que no tenga un referente ni de negar su carácter pasado, sino de admitir que aquel pasado se tensiona con el presente. “No se trata de negar el componente de ausencia, sino de restituirle el opuesto, el presente” (Solas en Soulages y Solas, 2011, p.83). En las imágenes de *Cárcel de Caseros*, puede evidenciarse como Gian Paolo Minelli presenta, también, los cuerpos ausentes que estuvieron en aquella estructura edilicia, dejando huellas de sus pisadas y desplazamientos: historias de vida que quedaron documentadas en los espacios. Lo mismo sucede en el ensayo fotográfico de Martín Báez, quien da muestras de distintas marcas de detenidos impresas en los muros, desde dibujos de almanaques, hasta manos registradas en las paredes como pinturas rupestres.

Como desarrollamos en el primer capítulo, en las sociedades modernas, el sistema penal, proclamando “más humanidad”, se propuso “desplazar” la crueldad y sufrimiento explícito sobre el cuerpo. Para ello se terminó implementando un castigo que actuaba sobre el pensamiento y los sentimientos de quien se encontraba en aquel encierro. La

⁸⁵ Ver apartado de “Cuerpos marcados: tatuajes y cicatrices” en “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”.

forma de pena cambia, aunque en realidad se sigue operando sobre los cuerpos, como bien evidencian las imágenes del capítulo “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”. Los dispositivos de poder pasan a articularse directamente en el cuerpo (en procesos fisiológicos, sensaciones, placeres): las nuevas tecnologías del poder toman como blanco al cuerpo y a lo que este tiene de “material y viviente” (Foucault, 2014).

Así, al tiempo que transitan esa nueva forma de castigo, quienes están privados de su libertad marcan los muros en los espacios de detención. Las imágenes registran aquellas marcas, dando cuenta de la existencia de distintas frases de las paredes: “LA CIUDAD DESIERTA. Las calles desiertas... No hay miradas... solo caminan. Sienten el frío por la esperanza. La vida pasa. Quien sabe A DÓNDE (...) AFUERA RÍEN, ALGUNOS RÍEN. MIENTRAS QUE ADENTRO SE INCENDIA”⁸⁶. Este último “poema carcelario”, captado en una fotografía de Bugge, aparece escrito con letras de diferentes tamaños, como resaltando partes fundamentales y sentimientos agobiantes. Todo en la imagen es gris. Las letras son negras y se apilan desordenadas, incluso superponiéndose.

Las fotografías que registran las frases escritas sobre las paredes remiten a cuerpos ausentes, dolientes, sufrientes, cuyos rastros se hacen presentes a partir de sus penas plasmadas sobre aquellos muros. “Aquí yace el dolor de tu ausencia”, puede leerse en otra de las imágenes. En este sentido, Fortuny⁸⁷ explica que existe una relación fundante entre la palabra manuscrita y la fotografía.

En tanto huella de una mano que ha escrito, la grafía comparte con la fotografía su carácter indicial -estatuto, por supuesto, no exento de problemas, aunque operativo en ambos casos. Palabras a mano y fotos se hallarían así ligadas desde un principio. (2014, p.123)

Las paredes contienen los pesares y pedidos de libertad de quienes se encontraban detenidos, funcionando como un depósito de mensajes que sobrevive al paso del tiempo. De este modo, estas memorias visuales muestran, los “lamentos del encierro” a través de los muros. De manera similar, Paula Luttringer, rastrea la historia en los muros e interiores de los ex Centros Clandestinos de Detención, remitiendo al Muro de los Lamentos, “la piedra donde se dejan palabras en forma de rezos o pedidos” (Fortuny, 2014, p.117). A partir de primeros planos, muchas imágenes de Bugge resaltan los escritos de quienes estaban presos. Si bien aquí el texto no opera como un “pie de foto” o un comentario exterior, sino que forma parte de la misma imagen, el contenido visual y

⁸⁶ Las transcripciones son textuales, incluyendo los errores ortográficos, el uso de mayúsculas y signos de puntuación.

⁸⁷ La autora piensa en el modo en que aparece registrada la palabra en distintas fotografías que se refieren a un pasado traumático, a causa de última dictadura militar Argentina.

la letra escrita se potencian: “los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales” (Flusser, 1990, p.14).

El ensayo fotográfico de Martín Báez, también construye aquellas marcas de subjetividades (ausentes), a través de paredes escritas, palabras talladas y algunos dibujos (aunque no es lo que predomina en su obra). En su serie sobresalen dos fotografías de varias manos de colores pintadas en las paredes. Manos de pintura, acompañadas de otras más pequeñas, probablemente de algún niño visitante. Aquel registro del cuerpo aparece como un “índice”⁸⁸, es decir, como un signo que supone una contigüidad existencial del *representamen* con su objeto. En este sentido, Fortuny retoma a John Berger, quien “sostiene que la foto tiene la evidencia de la huella, de lo que ‘estuvo ahí’ y dejó su marca real, imprimiendo su reflejo de luz sobre material fotosensible” (Berger citado en Fortuny, 2014, p.15). Aquellos sujetos -su materialidad corporal- estuvieron allí.

En las imágenes analizadas puede verse también que, para quienes estaban atrapados, la ausencia de “otros cuerpos” -aquellos que se encontraban del otro lado de los muros- significaba “falta” y “dolor”. Del mismo modo que el encuadre fotográfico determina un sistema relativamente cerrado, siendo aquello que no se ve su exterior constitutivo, el principio de clausura de las prisiones implica un “recorte”. Haciendo una analogía con la construcción de imágenes, este recorte deja por fuera afectos, espacios, elementos que están más allá de los paredones, pero que aun así están perfectamente presentes para los detenidos y detenidas. Esto se evidencia tanto en restos de papeles, baberos, chupetes, como en frases aún intactas y escritas por niños: “papá te quiero”, “papi salí pronto que te extraño”. Una carta pegada en la pared expresa lo siguiente: “Querido papá: espero que te encuentres bien al igual que nosotros. Te cuento que ando bien en el cole, en todas las materias. Te mando fotocopia del boletín y el dibujo de la casa que me pediste. Te mando un beso grande, que vengas pronto”. La presencia de un otro se manifiesta a través de esos objetos que conservaban los presos y cuyos restos yacen abandonados en el lugar.

La familia aparece como una ausencia más dentro de estos espacios, una “falta”, un vacío, que puede llenarse y pensarse a través de distintos elementos y recuerdos. El encuentro con los seres queridos se ve como un anhelo en la vida carcelaria de los detenidos. Así lo explicita una frase de Pink Floyd (*The Wall*), escrita sobre una de las

⁸⁸ “Un Índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto (...). En la medida en que el índice es afectado por el Objeto, tiene, necesariamente, alguna Cualidad en común con el Objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto” (Peirce, 1974, p.30). Roland Barthes (2006) plantea que en la fotografía se produce el efecto de una doble posición, de realidad y de pasado, en tanto es imposible negar que el cuerpo fotografiado estuvo allí, frente al lente.

paredes fotografiadas por Bugge: “Recuerda que aquellos que verdaderamente te aman... se encuentran del otro lado del muro”.

Por otro lado, las imágenes de Minelli construyen el edificio de la Cárcel de Caseros a través de figuras geométricas, composiciones seriadas, elementos apilados y ordenados de manera simétrica, creando nuevas formas visuales. Se observan sillas y mesas puestas una arriba de la otra de modo desordenado, que parecen esculturas petrificadas de aquel encierro. Los círculos y los cuadrados de las distintas figuras, forman abstracciones que son captadas por el lente del fotógrafo. Junto a los restos de posesiones de quienes habitaron el espacio, permiten imaginar a quienes vivían en aquel lugar y a su paso lo configuraban, alteraban y modificaban. Una imagen de su serie deja ver lo que parece ser una pequeña mesa, con restos de maderas y telas apiladas sobre ella. En la parte superior, la pared es de color amarronado, mientras que, en la inferior, una franja celeste y pegada al suelo atraviesa el muro, que pareciera dividirse en tres filas. Asimismo, una torre de objetos se posiciona justo en el centro de un rectángulo amarillo, que aparenta ser parte del rastro pintado de un arco de fútbol. En los costados de la fotografía, al parecer con el mismo color que fue realizado el arco, en forma desordenada y en distintos tamaños, se observan escritos: “Boca corazón”, “1992 Boca”. A su vez, las paredes contienen agujeros profundos, que crean distintas formas, círculos y líneas, interrumpiendo la continuidad de partes del dibujo. Así, en las memorias visuales de Minelli las fotografías construyen el espacio carcelario a través de los “lastimosos muros, de pronto convertidos en una imaginaria línea fronteriza” para poder “rescatar del olvido el lugar donde [estaban] los atrapados (...) en la penumbra del castigo” (Minelli, 2003, p.5).

Aunque de formas diferentes, en los tres trabajos analizados, el paso y la existencia de los cuerpos que habitaron aquellos espacios se certifica a través de los restos que allí quedan. Son rastros que las imágenes presentan, al tiempo que reconstruyen el enorme edificio que los vio permanecer. “En la soledad vi más gente de la que hubiese podido ver si hubiese estado fotografiando la cárcel habitada” (V. H. Bugge, comunicación personal, 12 de diciembre de 2017). De este modo, las fotografías “echan luz” a cuerpos que la sociedad elige segregar, aislar, penar y llevar a lugares de oscuridad carcelaria. “El cuerpo, en cualquier sociedad humana, está significativamente presente. Sin embargo, las sociedades pueden elegir entre colocarlo a la sombra o a la luz de la sociabilidad” (Le Breton, 2002, pp.122-123). En este sentido, las imágenes actúan sobre la construcción de estos espacios, volviéndolos lugares de resistencia, donde se observan las marcas de la lucha por la supervivencia. Las fotografías visibilizan las formas de expresión en los muros de las cárceles, que sirven como registros de esa situación de encierro aplastante.

Las distintas frases escritas en las paredes son un elemento fundamental en las fotos de Bugge, que buscan visibilizar esos pesares carcelarios. Su serie incluye una gran cantidad de imágenes con frases que narran las vidas de quienes estuvieron detenidos.

Tanto en las fotografías de Bugge como de Minelli las subjetividades van cobrando identidad a partir de la construcción de esos espacios. “Me fui enterando de la vida de otros sin conocerlos, (...) de repente le ponés una cara a esos textos que aparecen en la pared” (comunicación personal, 15 de noviembre de 2017). En este sentido, una foto se refiere incluso a lo que no se ve. “Lo que muestra invoca lo que no muestra, revela lo ausente igual que lo que está presente en ella” (Berger citado en Bertucci, 2011, p.100).

Las imágenes de los espacios inhabitados que conforman las series de Báez, Minelli y Bugge exhiben una doble ausencia. Por un lado, presentan aquello mismo que ha estado frente al lente y no volverá a repetirse; y por otro lado; muestran los rastros de los cuerpos que alguna vez habitaron esos lugares. Sin embargo, en ellas, “ese vacío es denso, esa paz es un alboroto, esa nada está poblada de minúsculos temblores y deflagraciones inasibles; no hay nada sino el ser en general” (Finkelkraut, 1986, p.45). Un patrón entre las construcciones de estos espacios es que asistimos a una suerte de metáforas del olvido, de desiertos, al intento de reponer el telón de fondo donde algo sucedió o alguna vez fue.

4.2 Los restos: objetos fósiles de los espacios carcelarios

“Hoy el inmenso edificio está vacío. Solo unas pequeñas reliquias de quienes alguna vez lo habitaron permanecen” (Minelli, 2003, p.9), como huellas, fósiles⁸⁹ que se petrificaron a lo largo del tiempo.

En las imágenes de Bugge pueden observarse diversos elementos de quienes habitaron la cárcel, y que quedaron abandonados en aquel lugar. Una foto deja ver en la parte superior una prenda interior masculina azul en primer plano. La misma está colgada intacta con un broche de madera. En el “horizonte” se puede distinguir un pasillo que va abriendo paso a varias celdas borrosas, las cuales aparecen iluminadas por ventanas abiertas y también desenfocadas. Entre los restos olvidados y presentados en las imágenes de la serie, se observan desde zapatos, zapatillas, camisas y hasta pavas para tomar mate, que parecen ser parte de la vida de fantasmas que aún recorren los pasillos de las grandiosas torres de hormigón. “Yo fui a fotografiar una cárcel y me encontré con

⁸⁹ “Estas reliquias dibujos en la pared o intervenciones en la estructura espacial del edificio. (...) Sogas para colgar trapos, de modo que uno puede tener a pesar de todo, una suerte de intimidad dentro de las paredes de la prisión, boquetes a través de los cuales los prisioneros de comunicaban unos con otros” (Minelli, 2003, p.9). Aquellos fósiles, objetos, pinturas, restos del paso de humano que además de certificar presencias, forman parte de esos espacios ahora inhabitados.

un museo o con los tatuajes del ser humano” (V. H. Bugge, comunicación personal, 12 de diciembre de 2017). Así como los tatuajes sobre la piel de los detenidos y detenidas, invisten sus cuerpos de sentido y remiten a sus dolores, angustias e identidades; las paredes albergan las marcas de quienes habitaron aquel encierro. Los muros aparecen como el soporte material de aquellas penas. La cárcel aparece tatuada.

Si bien en las imágenes de Minelli no predominan los dibujos y los objetos de los detenidos, en comparación al trabajo de Bugge, si aparecen algunos murales con dibujos infantiles (de series argentinas como “Dibu”, o de películas de Walt Disney como “La Sirenita”). Dibujos que parecieran estar atravesados por la inocencia de la niñez, luminosos y con colores pasteles y cálidos. Todos ellos igualmente marcados por la geometría característica en la obra del fotógrafo. Una foto que ilustra esto, deja ver una pintura en el centro de un arco de fútbol, el cual tiene a los costados dos telas, que parecen estar tapando agujeros de la pared, telas con estampados circulares. La simetría de los objetos se alinea a la estética propuesta por Minelli, mientras que las marcas del sujeto aparecen en las imágenes como “restos de existencia”, como “signos de vida” (Minelli, 2003, p.9). Además, en su serie pueden observarse elementos como sillas, mesas y algunos trapos colgando en forma de carpas improvisadas, que posiblemente servían como pequeños espacios de intimidad para los detenidos, es decir, como un intento de recuperar la privacidad dentro de un dispositivo que extiende su vigilancia hacia todos sus rincones.

La ausencia de privacidad se observa también en la construcción fotográfica de estos espacios en Bugge. En sus imágenes pueden verse las mismas sábanas formando carpas abandonadas. Esquinas con imágenes de mujeres desnudas y objetos, como ramos de flores, decorando los cuerpos. Estos rincones probablemente remitieron a “santuarios” íntimos y sexuales.

El espacio carcelario aísla a los individuos de la naturaleza, de otros cuerpos, de la población. La estructura arquitectónica panóptica mediante la cual son observados y controlados está siempre presente, dejando poco margen para los espacios de intimidad. El panóptico⁹⁰ es entendido en términos de Foucault como “una tecnología política (...) un mecanismo de poder referido a su forma ideal” que va más allá del espacio de la prisión. Aunque su funcionamiento “puede muy bien ser representado como un puro sistema arquitectónico y óptico” (2009, p.189). Minelli resignifica esos espacios panópticos y, con su lente, los construye desde una mirada que él mismo define como “artística”, con belleza geométrica. Si bien algunas paredes en sus imágenes muestran papeles pegados y palabras escritas; estas se ven pequeñas y alejadas, como formando parte de

⁹⁰ Ver el capítulo “Dispositivo y subjetividad: un juego de relaciones”.

un empapelado de los paredones y casi confundiéndose con la estructura del propio edificio: se vuelven uno con los pilares de la cárcel.

Para pensar cómo esos “restos fósiles” construyen los espacios abordamos, asimismo, tres fotografías de Báez, en las cuales aparecen palomas -o figuraciones de las mismas- en distintos contextos. En la imaginería occidental cristiana, la paloma funciona de manera metafórica⁹¹ (Lacan, 2014b), en tanto condensa estructuras significantes como el Espíritu Santo, la paz y la libertad. Aunque actualmente se repite en múltiples relatos y líricas seculares, parte del origen de esta idea puede rastrearse en el Génesis, donde remite a la paz con Dios y la naturaleza. Tras el “diluvio universal”, Noé envía una paloma desde el arca. Cuando el ave regresa con una hoja de olivo en su pico, él comprende “que las aguas se habían retirado de sobre la tierra” (Génesis 8:11 versión RVR1960).

Mientras que, en el Nuevo Testamento, la paloma aparece en lugar del Espíritu Santo en las representaciones del bautismo de Jesucristo. Por ejemplo, en el evangelio según San Lucas, puede leerse que mientras Jesucristo oraba, se abrió el cielo “y descendió el Espíritu Santo sobre él en forma corporal, como paloma” (Lucas 3:22). Además, su imagen generalmente representa la ascensión de Cristo o, en el caso de los mártires -como puede verse en los epitafios de las catacumbas romanas- el alcance de sus almas a la paz divina.

Una de las imágenes de la serie de Martín Báez, presenta el cadáver de una paloma que yace en el suelo. La composición de la foto, que deja ver el fondo fuera de foco de una puerta abierta, muestra al ave en primer plano y muerta al interior de la estructura carcelaria.

En otra de las imágenes del fotógrafo, se exhibe una paloma con las alas desplegadas (¿volando hacia su libertad?) pintada sobre un fondo azul y en la cara exterior de una de las puertas de las celdas. Sobre el dibujo, está inscripta la palabra “Jesús”. “Nuestra alma escapó cual ave del lazo de los cazadores; se rompió el lazo, y escapamos nosotros”, dice la Biblia (Salmo 124:7). Esta ave -que en las representaciones cristianas proyecta la liberación del espíritu de sus ataduras, la esperanza de la resurrección y la entrada a la gloria- en la fotografía se encuentra figurada sobre un trozo de madera, que alguna vez sirvió para mantener encerrados a quienes pasaron por aquellos calabozos, ahora abiertos⁹².

⁹¹ Siguiendo a Lacan, la chispa creadora de la metáfora “brota entre dos significantes de los cuales uno ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena signifiante” (2014b, p.147).

⁹² Es notable la importancia de elementos que dan cuenta de la presencia de la religión dentro de la cárcel. Esta relación entre lo carcelario y lo religioso también se puede ver por ejemplo en la gran cantidad de pabellones evangélicos presentes en dichas instituciones.

Por último, una tercera fotografía, muestra dos palomas juntas, vivas y libres, con su mirada orientada hacia la misma esquina del cuadro, donde se fuga el paredón sobre el cual se encuentran. Están reposadas sobre la moldura de una ventana que forma parte de la fachada exterior de la prisión. En esta imagen, completamente iluminada por acción de la luz natural del sol, unos arbustos crecidos por encima del techo y las paredes descascaradas, dan cuenta del paso del tiempo y del desarrollo de la vida fuera de los muros.

Cabe destacar que toda fotografía conlleva posibles interpretaciones o efectos de sentido, por lo cual está abierta a múltiples significados. En tanto es “una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio” (Sontag, 2006, p.41). Si bien ese grado de misterio siempre está presente en las imágenes, las fotografías descritas condensan imaginarios occidentales cristianos, donde el motivo de la paloma -viva o muerta- remite a una cierta significación social compartida.

A la carga metafórica, se le suma una relación metonímica⁹³ (Lacan, 2014b) en la que el sentido se desliza entre los elementos de las tres construcciones visuales: una paloma pintada sobre la puerta de un calabozo carcelario, muerta dentro de los muros y viva por fuera de ellos; símbolo de un anhelo, de los lugares donde la libertad puede o no ser.

La libertad puede entenderse desde Foucault como “un bien que pertenece a todos de la misma manera y al cual está apegado cada uno por un sentimiento ‘universal y constante’” (2009, pp. 233 - 234). En este sentido, y en tanto actúan fundándose en su privación, los dispositivos carcelarios se constituyen en la pena por excelencia de la sociedad moderna. “Mejor que la multa, la prisión es el castigo ‘igualitario’” (Foucault, 2009, pp.233 - 234).

4.3 El tiempo: la pena en la prisión

“Me privaron de mi libertad ¿Hasta cuándo?”, “hijos míos algún día... papi volverá”, “LO UNICO *que queremos* es IRNOS”, son algunas de las frases inscritas en los paredones capturados por Bugge. Estas fotografías muestran cómo el paso de los días y las horas toma otra dimensión dentro del espacio carcelario, un tiempo lento, denso, pastoso. El tiempo como pena concreta dentro de los muros.

⁹³ Mientras la fórmula de la metáfora es “una palabra por la otra”, la metonimia refiere a “la conexión palabra a palabra” (Lacan, 2014b, pp.473-474). Si bien Lacan se refiere a la instancia de la letra escrita, estos conceptos son susceptibles de ser aplicados al campo de las imágenes.

El tiempo “destemporalizado” se “retemporalizará” en el transcurso de la pena. La muerte, que ha sido desvinculada del individuo, sobrevendrá durante la pena, pero el individuo morirá su propia muerte. Y el individuo sufrirá su propia pena, porque la pena abstracta se materializará en un dolor concreto. (Mesutti, 2001, p.107)

En la serie de Bugge, el rastro del tiempo también se ve en la estructura de la cárcel, en los murales pintados, muros de colores que se descascaran, pinturas que quedan por la mitad. La cara del “Che” casi desdibujada por cortes que dividen el afiche en varias partes. “Esas cuevas -reservorio de eternas horas y días, marcados en sus paredes como arañazos rabiosos- todos resisten y existen” (Minelli, 2003, p.5).

Asimismo, la religión aparece fuertemente, construyendo esos espacios con pinturas de Cristo, recortes, escritos, Biblias y rosarios colgados de las rejas, que parecen ayudar a transitar ese tiempo estancado entre los barrotes. La tapa de la edición impresa de *Tatuajes de la Tumba* da cuenta de esto. Una reja totalmente deformada por el gran angular genera el efecto de un espionaje a través del agujero de una cerradura. Entre los bordes ovalados, queda atrapado un rosario que cuelga aún de un barroto; mientras que, al fondo, en una pared gris con un par de grietas profundas, se logra leer la frase: “la vida es un largo camino asia la muerte”.

Feuerbach (2006) plantea que Dios es la interioridad manifestada del hombre. En este sentido, para el autor, la religión es la confesión -y el reflejo- de los pensamientos más íntimos de la esencia humana. La esencia de los hombres no parece pertenecer a ellos, sino que se autonomiza en la figura de Dios. Por eso, para Feuerbach, los hombres aceptan la servidumbre en la tierra, ya que la religión promete un mundo inexistente en el cielo a cambio de su subordinación. En la construcción visual de la serie de Bugge, la vida expresada junto al rosario como un camino hacia la muerte, habilita en el imaginario la idea de una liberación divina, a partir de una conexión metonímica. Además, en otras fotografías -de la misma serie- aparecen frases escritas como: “Si Jesús os libertare, seréis verdaderamente libres”, “Dios ayúdame a irme de aquí”. Estas refuerzan la idea de la religión como un paso hacia la libertad, fuera del encierro carcelario, y de Dios como la vía de “salvación”.

¿Qué es la pena, sino un castigo por infringir alguna norma social? Benveniste señala que “el origen del término [pena] en griego era *poine*, relacionado con el significado de venganza, odio: la retribución destinada a compensar un crimen, la expiración de la sangre” (Benveniste citado en Mesutti, 2001, p.15).

Como especifica Ana Mesutti, la pena carcelaria se diferencia de otras por el modo en que combina “el tiempo y el espacio” (2001, p.27). En las paredes fotografiadas por Minelli se evidencia “ese espacio enorme que es el tiempo de un preso” (comunicación personal, 15 de noviembre de 2017). La prisión sucede como un tiempo entre

“paréntesis”, aunque los presos se van “apropiando” de él, como también se apropian de los espacios. Resignifican ese “tiempo muerto”, lo van “integrando a la vida carcelaria, encuentran sus caminos y recorridos dentro del laberinto y escogen las formas de ‘aprovecharlo’, a su manera” (Calveiro, 2010, pp.64-65).

Los días y las noches que caen sobre el enorme edificio de Caseros se ven plasmados en una de las fotos Minelli a través de un empapelado rectangular, desgarrado por el transcurso de los años, “decorados” por elementos amontonados debajo, que se mezclan y parecen perder la forma del objeto concreto que son, al tiempo que se desdibujan los límites entre uno y otro. Además, sus imágenes muestran el revoque de los muros ya deteriorados, papeles rasgados, y vidrios rotos por los que se filtra la luz solar y restos en ruinas de lo que, alguna vez, fue una cárcel.

En esta línea, para presentar el paso del tiempo en las celdas, tanto la serie de Bugge como la de Báez, presentan espacios cubiertos con imágenes de relojes y almanaques. Algunos de estos últimos fueron contruidos por los propios presos directamente sobre la pared, otros extraídos de imágenes de revistas.

Por ejemplo, una de las fotografías tomadas por Báez en el Penal de San Martín deja ver un almanaque dibujado en un muro blanco, con la palabra “enero” escrita sobre los números de los días tachados por cruces. Debajo del mismo, puede leerse “Fin”, “Dios te ama”. A la derecha de la imagen, una ventana desenfocada deja ingresar la luz solar. En la parte inferior del cuadro, se logra distinguir la palabra borroneada “febrero”, casi imperceptible, perdiéndose y confundiéndose con otras tachaduras.

Así, en los distintos almanaques presentados por estos trabajos, se ve la marca de esos cuerpos marcando el paso de los días, con horas, números, letras, cruces y borrones que dejan atrás un día menos de condena. De este modo, la cárcel parece construir un tiempo diferente, ya que existe un “mundo penal, donde el tiempo se mide desde el tiempo de nadie, donde se priva del tiempo a un humano que se construye como no humano” (Zaffaroni, 2001, p.7).

4.4 Estructuras: los altos muros y el afuera

Foucault narra cómo el espacio carcelario va tomando un lugar naturalizado en nuestras sociedades y va dando paso a un modo de castigo que reafirma las “penas de prisiones practicadas en arquitecturas masivas y guardadas por el secreto de las administraciones” (2009, p.261). Las imágenes de Bugge construyen ese espacio arquitectónico como un lugar monstruoso y sombrío. La cárcel como un lugar gigantesco, con paredes altas y fuertes, que parecen majestuosas edificaciones. Muros que aún siguen firmes a pesar de

los años y el paso de los detenidos. El gran angular⁹⁴ y el plano contrapicado los vuelve todavía más enormes, en tanto logran exagerar la perspectiva de los objetos y provocan la distorsión de las líneas. Este es un tipo de lente que puede abarcar “un campo amplio, sobre todo en interiores; tiene gran profundidad de campo y (...) permite exagerar la perspectiva hasta el extremo de la caricatura” (Hedgecoe, 1992, p.116). A causa de este lente, el edificio parece venirse encima de quien lo mira, con sus rejas deformadas por efectos visuales que enrarecen las imágenes y construyen escenarios aplastantes, atrapantes, agobiantes e imponentes.

En este sentido, el espacio carcelario construido desde el ensayo fotográfico de Báez, también muestra la arquitectura de la cárcel totalmente deformada por el efecto del gran angular, pero desde un plano picado que deja ver el techo de una cárcel más pequeña, cuyos muros se fugan como líneas curvas que se pierden en el horizonte.

Aunque se encuentren modificados por acción del lente y el ángulo de la toma, no cabe duda de que aquellos espacios estuvieron frente a la cámara que los capturó. “Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen” (Sontag, 2006, p.19).

“La prisión es la imagen de la sociedad, su imagen invertida, una imagen transformada en amenaza” (Foucault, 2005, p.145). En este sentido, más allá de sus altos muros, la división entre “la cárcel” y “el afuera” es una construcción. Como explica Foucault, las prisiones son parte de un dispositivo disciplinario democráticamente aceptado como forma de castigo, son edificios transparentes “donde el ejercicio del poder es controlable por la sociedad entera” (2009, p.191). Es decir, son parte de la totalidad social, por más que se oculte lo que hay dentro de sus monstruosos paredones. Al presentar lo que es negado, las imágenes de Bugge, Báez y Minelli se vuelven un medio de conexión, de acceso a esos lugares heterotópicos que se contraponen a un exterior carcelario. En este sentido, las heterotopías se configuran como contralugares, espacios en los márgenes que se constituyen a partir de la impugnación de los espacios reales en los cuales habitamos, como los lugares prohibidos se oponen a los sagrados (Foucault, 1967).

Mesutti retoma la definición de “pena de prisión” de Hobbes, quien entiende a la palabra “prisión” como “toda la limitación del movimiento causada por un obstáculo externo” (Hobbes citado en Mesutti, 2001, p.22). Ese “obstáculo externo”, opuesto a la libertad de movimiento, son los muros de la prisión”. En este sentido, las cárceles son

⁹⁴ El gran angular es un lente que logra exagerar la perspectiva de los objetos deformando e incluso agigantando los objetos en la imagen. Cuando el lente es un “ojo de pez”, este vuelve la imagen circular, alcanzando ángulos de visión de 180°.

lugares cercados y de privación, de no circulación, que -desde el lente de Bugge- son exhibidos como lúgubres y oscuros. Una fotografía de una frase escrita en la pared refuerza esta construcción. “Virgilio y Dante”, se lee en una imagen deformada por el gran angular y caracterizada por sus colores fríos. La cárcel es el propio infierno. Ya desde el nombre de su trabajo, *Tatuajes de la Tumba*, la cárcel es presentada como una tumba, como un lugar de pena y muerte. Como si se tratara del epitafio de una sepultura, las paredes que contienen esos “tatuajes”, immortalizan el paso de los cuerpos y las marcas del tiempo allí vivido.

Desde el lente de Minelli, la cárcel aparece como un conjunto de ruinas, vidrios rotos, paredes descascaradas, con orificios que la conectan con “el afuera” y dejan ver a lo lejos la gran ciudad borrosa, como un horizonte que se desdibuja con la luz clara. Permiten “espiar el mundo”. La estructura enorme del edificio carcelario, fuerte e inquebrantable, eleva sus muros hasta las alturas. Una foto compuesta por círculos seriados expresa la perfecta geometría del lugar. En la imagen se observan restos de vidrios azulados que aún quedan en algunas de esas aberturas circulares, los cuales se mantienen intactos en la parte superior de la imagen y se van rompiendo, de a partes, a medida que se acercan a la parte inferior del cuadro. Así, dejan ver los despojos de una vida urbana, encerrando los edificios de la ciudad en esos círculos ya sin vidrios, como si se tratase de pequeños cuadros dibujados a mano.

Del mismo modo, las fotografías de Bugge, también dan cuenta de aquella conexión con el “afuera” a través del registro de los orificios en las paredes: “empiezan a aparecer agujeros, ‘buracos’, era como que el edificio empezaba a tener ojos” (V. H. Bugge, comunicación personal, 12 de diciembre de 2017). Esos espacios carcelarios, presentados como “sitios de soledad”, no muestran límites claros, no se sabe dónde empiezan ni dónde terminan⁹⁵. Las imágenes los ordenan, construyendo distintos escenarios. En este sentido, para Cartier Bresson, “hacer fotografías es ‘hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer puro de la forma’, revelar que ‘en todo este caos hay orden’” (Bresson citado en Sontag, 2006, p.145).

La prisión se caracteriza, sobre todo, por la mínima comunicación con el mundo social externo (...) sus muros marcan una ruptura en el espacio social. Aunque aparentemente, es decir por su ubicación, no esté por regla general separada, aislada, fuera del contexto urbano (Mesutti, 2001, p.25).

⁹⁵ “No hay espacios (...) los espacios los generás vos en la medida que tengas la cabeza ordenada, porque es muy difícil, (...) desde mirar la soledad, las ruinas, la inmundicia, el abandono, y todo lo que te puedas imaginar de horrible en esa soledad” (V. H. Bugge, comunicación personal, 12 de diciembre de 2017).

El espacio se organiza socialmente, y así como las fronteras dividen territorios, aquellos altos muros dividen -en apariencia- y marcan una diferencia entre la cárcel del resto de la sociedad.

4.5 Los barrotes y el panóptico omnipresente

Como venimos desarrollando, para garantizar la vigilancia, los espacios carcelarios encierran los cuerpos, valiéndose de muros y rejas que lo permiten. Los barrotes y alambres de púa están presentes de un modo significativo en las imágenes de Bugge. De esta manera, muestran que la cárcel es encierro: “es reja” y esas rejas “dividen del afuera”. Los barrotes sólidos se ven en primer plano, en detalle, deformados en muchos casos por el lente gran angular.

La prisión es un lugar privilegiado donde el sistema panóptico se desarrolla para poder observar a quienes están dentro, logrando su “individualización, totalización, aislamiento, y transparencia” (Foucault, 2009, p.252). El dispositivo controla y vigila, gracias a la reclusión de los cuerpos “inmovilizados” en los calabozos, funcionando como máquina óptica para “ver sin ser visto” (Deleuze, 1990, p.156). Aunque si bien el panóptico no necesariamente implica la presencia de las rejas, estas funcionan como un elemento más de disciplinamiento en el espacio.

En esta línea, las fotos de Bugge muestran los barrotes que están dentro (aunque también fuera) del edificio. Pueden verse los espacios carcelarios a través de ellos, con ángulos contrapicados, que permiten visualizar más barrotes en las alturas. Además, las imágenes exponen una serie de candados y llaves, que sirven para mantener a los sujetos encerrados. En la serie de Báez, también se muestran espacios cerrados y vigilados; rejas oxidadas, viejas y gastadas, pero aún firmes; y cerraduras con varias trabas, como para limitar el movimiento de cuerpos, es decir, para que no circulen libremente. En este sentido, Foucault sostiene que, para la disciplina, lo central es organizar la circulación en el espacio (2006, p.28).

Si bien en el trabajo de estos fotógrafos pueden verse los rastros del encierro, “la condición de segregación y separación no resulta del espesor de los muros o la solidez de los barrotes (de la incomunicación con el exterior) sino de la imposibilidad de encontrar en la prisión un lugar reconocible como lugar destinado al ser humano” (Mesutti, 2001, p.48). La prisión deja a quien aísla inmovilizado, aislado y sin “posible salida”.

Por otro lado, en las fotografías de Minelli, las rejas no aparecen presentadas, a diferencia de las imágenes de Bugge y Báez. La cárcel sin rejas permite pensar que aquellos espacios construidos podrían ser cualquier otro dispositivo disciplinario. En su

trabajo, lo geométrico y lo simétrico actúa construyendo un lugar seriado y homogéneo, que repite formas, estructura y ordena los cuerpos. A la izquierda de una de sus imágenes, puede distinguirse un rectángulo recortado sobre uno de los muros. Esta figura está dividida por tres elementos: en la parte superior, ventanas circulares bajan hacia el suelo en columnas ordenadas y homogéneas; en el medio recortes de revistas y diarios, forman desordenadamente una especie de empapelado sobre los orificios que conectan con el afuera (que puede distinguirse a lo lejos). Por último, unos ladrillos rojizos recorren la parte inferior y terminan de bloquear la continuidad de ventanas. De este modo, todos estos elementos forman una armoniosa composición.

A la derecha de la foto, una columna sostiene varios alambres que cortan la imagen por la mitad. Asimismo, en ese pilar, se ven palabras escritas por aquellos cuerpos, ahora ausentes. Casi en forma imperceptible y con gran esfuerzo, se logra leer, “pero el amor a nuestro Dios tiene que ser semejante”. Justo al lado de la columna, en el otro extremo del cuadro, otra fila de vidrios circulares y celestes atraviesa la imagen de arriba a abajo.

La estructura repetitiva del dispositivo también aparece fuertemente en el trabajo de Báez. En sus imágenes pueden verse bachas que se disponen una al lado de la otra, presentadas en forma seriada, formando filas perfectas, al igual que las puertas de los calabozos (muy significativas en su serie). Son elementos que configuran espacios iguales y estrechos: espacios diseñados para normalizar y regular los cuerpos. La cárcel es un espacio cerrado, recortado y controlado donde los individuos deben limitar sus propios hábitos para sobrevivir. En este sentido, “la prisión sería funcional a la instauración de hábitos racionales y autocontrolados” (Caimari, 2004, p.43).

4.6 Espacios de luces, espacios de sombras

Una foto de Bugge se distingue por su especial juego de luces y sombras: en el fondo una fila de ventanas cuadradas deja pasar la luz, como desdibujada, pero luchando por entrar al interior del edificio. Los rayos del sol permiten distinguir un techo amarronado y viejo. Dentro de la cárcel, puede verse una oscuridad profunda. En el medio de la habitación y en un plano más cercano, se observa un vidrio astillado (con reflejos de luces), que contiene una abertura circular de bordes irregulares y filosos en el centro. El cristal roto, como un charco de agua congelado y suspendido en equilibrio sobre el aire expone sus rajaduras. A la vez, este pareciera ser una primera barrera, un obstáculo que se comienza a desmoronar entre la oscuridad carcelaria y el afuera luminoso.

Foucault plantea que del “principio del calabozo; o más bien de sus tres funciones - encerrar, privar de luz y ocultar-; no se conserva más que la primera y se suprimen las

otras dos” (2009, p.232). La prisión puede pensarse como un régimen de luz, que permite cierta “visibilidad” de los condenados. La prisión es, como describe Deleuze, “un lugar de luz, que distribuye la luz y la sombra” (2013, p.22).

Las tonalidades en la fotografía se generan a partir de reflejos de luz. Los colores fríos predominan en los espacios contruidos por las imágenes de Bugge, lo que vuelve sombríos a los espacios carcelarios. La luz está afuera, y en algunas ocasiones se presenta como si fuera un punto de fuga, un horizonte a lo lejos al cual se puede llegar a través de pasillos que conectan las celdas de los pabellones.

Las imágenes fotográficas crean nuevas realidades, nuevos mundos, los presentan desde el lente de cada fotógrafo de un modo particular y así construyen espacios diferentes.

En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo. (Sontag, 2006, p.244)

Los largos tiempos de exposición, que dejan ingresar gran cantidad de luz, son una herramienta fundamental en la construcción del espacio carcelario desde el lente de Minelli. El tipo de dispositivo fotográfico que utiliza supone una decisión conceptual (estética y técnica) al momento de narrar. Esta implica un tiempo lento de observación del espacio para fotografiar. Se trata de una cámara que le permite llevar consigo solo ocho negativos: “es una cámara pesada, (...) es muy visible, una cámara lenta en todo su proceso, (...) desde el montaje, ubicarla, sacar la foto, se sacan pocas fotos” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017).

Además de mostrar espacios muy iluminados, en sus fotos pueden observarse muchas ventanas, que dejan entrar los destellos de luz solar⁹⁶. En vez de presentar los espacios carcelarios como lúgubres, sombríos, sus fotos lo hacen desde un lugar de “rescate”⁹⁷, creando -aún en espacios de encierro- “rincones de libertad” (Minelli, 2003,

⁹⁶ “Había una luz muy linda en la cárcel, (...) algunos materiales que los arquitectos han construido bastantes raros, increíbles de encontrarse ahí, (...) paredones, pero con entrada de luz con unos vidrios azulados y vidrios naranja. Trabajé bastante en el último piso, había muchísima luz, (...) se producían colores. (...) Donde los presos han roto los vidrios entraba la luz directa del sol” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017).

⁹⁷ La obra Gian Paolo Minelli se caracteriza por documentar espacios arquitectónicos que han sufrido el paso del tiempo. Territorios habitados y deshabitados, atravesados por alguna problemática en particular, que logran ser resignificados a través de su lente. Sus imágenes componen artísticamente esos espacios para darles nuevos sentidos, pensándolos desde el “rescate” en términos del propio Minelli; presentando así, ideas como la ausencia, la libertad, lo bello en aquello que aparenta no serlo. Entre los varios trabajos del autor se pueden mencionar, por ejemplo, *Discarica* (Coldrerio, Suiza, 1998-1999), donde registra un basural dentro de una ciudad que está sufriendo modificaciones en sus espacios públicos. En este caso Minelli invita a pensar cómo se reutilizan los espacios sociales. Por otro lado, cabe destacar también el trabajo *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (Buenos Aires Argentina 2000 – 2010), un proyecto que toca la problemática de la vivienda, incorporando en las imágenes de los espacios los cuerpos que los habitan. El trabajo está compuesto por autorretratos de jóvenes que realizan *selfies* analógicas para registrarse en su barrio.

p.5). Estéticamente, su serie juega con los colores cálidos. En una foto característica de la misma, pueden verse varios cuadrados anaranjados, uno al lado del otro, todos formando una figura geométricamente perfecta, a excepción de uno que aparece roto, que rompe con la estructura y deja ingresar la luz, proyectando sombras en el lugar. De este modo, sus imágenes presentan espacios tan “oscuros” como las prisiones, pero desde un lugar “bello” y luminoso. “Yo siempre, en mi proyecto, busco como la revancha de un lugar, (...) una belleza perturbante, una belleza que molesta” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017). La fotografía puede hacer bello lo que las sociedades construyen como espacios de horror, puede romper con el código visual instaurado, alterando nuestras nociones de lo que vale la pena mirar y desafiando los regímenes de visibilidad. En este sentido, lo “horroroso y peligroso” puede generar, también la idea de lo “sublime”.

Todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir. (Burke, 1807, p.37)

A su vez, Mesutti señala que “lo temible” de las cárceles también puede vincularse al “asombro ante un espacio incomprensible, inalcanzable, incalculable”. Para ella, el horror puede vincularse a lo sublime, ya que el “juego de imágenes y sensaciones que despiertan [las cárceles] suscita la idea de dolor, en todos sus grados de angustia y tormento que a su vez también genera la idea de lo sublime” (2001, p.45).

Asimismo, en las fotografías de Báez, existe un elemento que se repite en muchas de sus imágenes: las puertas -en su mayoría abiertas- tomadas desde distintos planos y ángulos, que abren paso a la luz y proyectan sombras. Las imágenes que muestran filas de puertas abiertas, aparecen de un modo muy notorio, dando cuenta de la ausencia de los cuerpos que ya no están encerrados en esos espacios. Las puertas como una evidencia de esa ex cárcel ahora desierta, inhabitada. En una de las fotografías, puede notarse un pasillo muy largo con muchas puertas entreabiertas y de un amarillo gastado. En las mismas, se distinguen trabas metálicas sin candados y pequeñas ventanas enrejadas, que llevan arriba números para ordenar y clasificar las celdas. Desde los calabozos, ingresa la luz, dibujando sombras en formas de líneas sobre el piso de formas irregulares. Al fondo del pasillo, se distingue en forma difusa una puerta enrejada, que parece ser el paso hacia un “afuera” carcelario luminoso.

Varias de las imágenes de la serie de Báez dejan ver la cárcel como un túnel oscuro que se dirige hacia la luz, que se encuentra más allá de los muros: un túnel lúgubre que nos dirige hacia un afuera luminoso (fuera de los muros se encuentra el sol y la vida). Mientras que, otras de las fotografías de la misma serie proponen la idea de espacios

carcelarios -iluminados- que sólo encierran, dentro de cada puerta entreabierta, más oscuridad, presentando a la cárcel como un espacio oscuro que lleva a puertas sombrías y sin salida. Estas imágenes nos permiten recrear metafóricamente el juego de lo visible, donde luz y sombra forman parte del mismo juego de relaciones: “la luz y su inseparable y trascendental reverso, la sombra, lo invisible de la luz en la luz misma” (Marin, 2009, p.151). En este sentido, “nada visible se da sin la luz”, dado que “es la invisible condición de posibilidad de lo visible” (Marin, 2009, p.151). Y, la visibilidad, en tanto forma parte del artificio de lo visible, constituye asimismo una invisibilidad: “ya no se trata de un estar por detrás fuera de lo visible sino de reserva, de un espacio consagrado a la invisibilidad en el corazón mismo del espacio visible” (Vauday, 2009, p.128). Las fotos de Báez se configuran como metáforas de aquellos cruces de luces y sombras, tensiones y encuentros entre las líneas de visibilidad del dispositivo carcelario y fotográfico.

4.7 Paredes como arte y como documento

Las ruinas y los rastros humanos aparecen presentados en estos espacios como obras de arte; pero también como documentos históricos. En este sentido, Natalia Fortuny plantea:

El traer voluntariamente la presencia de una ausencia⁹⁸ a partir de un trabajo con imágenes, (...) hacer presente una ausencia implicando un trabajo con imágenes permite pensar las producciones artísticas como intentos de reminiscencia o rememoración, como memorias visuales. (2014, p.15)

Las distintas series fotográficas fueron realizadas en espacios que estaban próximos a ser demolidos, a desaparecer junto a las marcas que contenían. En ellas, el espacio aparece presentado como un gran museo, en tanto conserva testimonios y objetos que cobran la forma de verdaderas obras de arte. En un museo, las obras son plausibles de ser consumidas por fuera del gesto que las originó.

Para que un cristiano contemplase una Afrodita como una estatua y no como un ídolo fue necesario que las obras se desprendieran del propósito que las había suscitado. El Renacimiento suprimía la divinidad de los dioses que resucitaba para transformarlos en obras de arte, y eso es lo que nosotros hacemos. (Malreaux, 2017, pp.177-178)

⁹⁸ Fortuny se refiere a la ausencia de cuerpos de los desaparecidos, que se hacen presentes nuevamente a través de las fotografías; pero cuerpos ausentes al fin, cuerpos que ya no están como los de los presos, quienes en estos espacios vacíos tienen una presencia imaginaria y fantasmal.

En este sentido, descontextualizados, los espacios de la ex Cárcel de Caseros presentados en las imágenes de Minelli adquieren la forma de collages, de arte abstracto geométrico, de murales.

Theodor Adorno plantea que la palabra museo “alude a objetos con los que el observador no mantiene una relación vital y que están en proceso de morir”, que su conservación “se debe más al respeto histórico que a las necesidades del presente” (citado en Crimp 2005, p.61). Del mismo modo, George Bataille (2003) sostiene que, en estos espacios, los cuadros no son más que superficies muertas y que son los espectadores, los visitantes, quienes crean el contenido. Sin embargo, Minelli sostiene que, al entrar a la ex Cárcel de Caseros, “se sentía el peso de una presencia” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017). En tanto visitante, resignifica los espacios a partir de sus construcciones visuales, volviendo a traer al presente las reminiscencias de la presencia humana que habitó aquellos muros, que pronto podrían perecer en el tiempo.

En las fotografías de Bugge, está presente la idea de documentar aquel monstruoso edificio, que en un futuro dejaría de ser una cárcel. Los elementos protagonistas en las fotografías de Bugge son las propias producciones de quienes estaban privados de su libertad: los tatuajes que dejaron en la “tumba”. Por eso, sus imágenes son parte de un documento histórico con valor social, al igual que el trabajo de Báez.

Las fotografías permiten articular históricamente un pasado y un presente, pero no un pasado “como verdaderamente fue”, sino más bien “un destello en su instantaneidad” (Benjamin citado en Fortuny, 2014, pp.52-53). Esta idea es compartida por Minelli, quien sostiene que, si bien la cárcel ya no está, en su lugar queda un trabajo fotográfico, un documento, “hay un valor histórico que también tiene la fotografía” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017).

Muchos lugares existen incluso solo como imágenes y con esto ocurre un desplazamiento entre imagen y lugar: “en vez de visitar las imágenes en lugares determinados, en la actualidad preferimos visitar los lugares en imágenes” (Belting, 2007, p.77). Desde la antigüedad, la identidad de un lugar cobraba sentido de acuerdo a lo que allí había sucedido, a las historias que llevaba implícitas y que lo volvían digno de ser recordado. Belting agrega que existe una relación complementaria entre los lugares que se recuerdan y personas que los recuerdan (2007, p.86). En este sentido, las cárceles presentadas en las fotografías analizadas -y las historias enlazadas a ellas- son susceptibles de ser visitadas, “recordadas”, a través de las imágenes.

El fotógrafo crea las imágenes con su lente, y a su vez, estas relacionan tiempos y sobreviven a ellos. En términos de Minelli, sus fotos proponen una mirada artística de esos espacios, se asemejan a una pintura y juegan con planos bidimensionales. No

generan visualmente una idea de profundidad, sino más bien el efecto de escenas planas. La construcción visual de un espacio carcelario con su lado luminoso, artístico, bello, está presente en su serie fotográfica. “Yo busqué como el lugar de libertad en esas fotos. Busqué la luz. (...). Era como ir a una especie de taller enorme donde unos artistas que desaparecieron dejaron sus huellas” (G. P. Minelli, comunicación personal, 15 de noviembre de 2017). En términos de Rancière, “las prácticas del arte (...) contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible” (2010, p.77). En este sentido, las fotos de Minelli, proponen un modo particular de mirar lo carcelario, con planos cortos que recortan los espacios de la prisión y desdibujan su especificidad como espacios disciplinarios. Así, sus imágenes permiten desplazar la mirada y, como explica Flusser, “reconstruir las dimensiones abstraídas” (1990, p.12). En este sentido, la fotografía tiene el poder de crear nuevas escenas, que van más allá de la materialidad de los elementos congelados a través del lente, para constituir memorias activas. Si bien consideraba la fotografía como algo secundario, al servicio de las ciencias y las artes, Charles Baudelaire le concede a las mismas la potencialidad de salvar del olvido “las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria” (1996, p.233).

Al igual que Fortuny, entendemos a la fotografía como “artefacto de memoria” y afirmamos que el trabajo de las “memorias fotográficas” es vital para comprender cómo operan las estructuras de poder en nuestra sociedad (2014, p.62). Existe un “efecto de testimonio visual” (Fortuny, 2014, p.134) que sirve como parte de una memoria visual artística, pero también del registro histórico documental de la forma de castigo característica de las sociedades modernas. Un tipo de institución disciplinaria que se extiende hasta nuestros tiempos: la prisión que encarcela cuerpos y los encierra entre los muros.

4.8 Tres construcciones de espacios carcelarios

Si bien las imágenes de dos de los fotógrafos aquí mencionados -Bugge y Minelli- fueron realizadas en la misma cárcel, muestran similitudes y diferencias, tanto entre ellas, como con las fotos de Báez.

La primera similitud es que todas las imágenes exhiben espacios “vacíos”, cárceles que ya no se encuentran en funcionamiento. Presentan la “ausencia” de los cuerpos que transitaban esos espacios, imágenes que “viven de la ausencia de cuerpo”, sustituyéndola con un tipo diferente de presencia (Belting citado en Moxey, 2009, p.21).

En este sentido, las fotografías tanto de Báez como las de Bugge, muestran escenarios fuertemente atravesados por el dolor y el vacío, sentimientos que aparecen expresados en los muros. Y, si bien, dentro del trabajo de Minelli, las marcas de subjetividad -como las frases inscritas en los paredones- son menos explícitas, no dejan de estar presentes. Podemos dar cuenta que, frente a la ausencia de los cuerpos en estos espacios, es notorio el gran número de mensajes y palabras fotografiadas que remiten a quienes ya no están.

En las imágenes de Báez, esas marcas son tan evidentes, que hasta aparecen huellas de manos pintadas -índices- que dejan por sentado que allí hubo un cuerpo. Asimismo, los muros de las construcciones visuales de Bugge, hablan a través de los tatuajes que dejaron quienes estuvieron privados de su libertad. Las marcas del tiempo y del paso de los sujetos se imprimen sobre las ruinas de lo que alguna vez fue una cárcel, como si se tratara de palimpsestos, restos sobre restos que dan vida a la memoria.

Además, en las fotografías de las tres series, aparece registrado el transcurrir de las noches y los días sobre los edificios carcelarios, así como también, el tiempo como pena para quienes los habitaban.

Como ya mencionamos, la cárcel es presentada como un “infierno” desde el lente de Bugge, como un lugar lúgubre y agobiante. Un edificio enorme deformado por el gran angular, un recurso también empleado por Báez para construir -a través de sus imágenes- la mayoría de los espacios de la cárcel cordobesa. En la serie de Bugge no se diferencian límites claros, pareciera que la Cárcel de Caseros es un “gran espacio carcelario”, que se muestra imponente. En este sentido, “la grandeza de dimensiones es una poderosa causa de sublimidad” (Burke, 1807, p.87). Sus imágenes logran, así, una mirada holística del edificio, mientras que las de Minelli proponen planos más cerrados y descontextualizados. Estas últimas no muestran las rejas, por lo que en muchos momentos no parecen estar registrando una cárcel. Por el contrario, los barrotes y

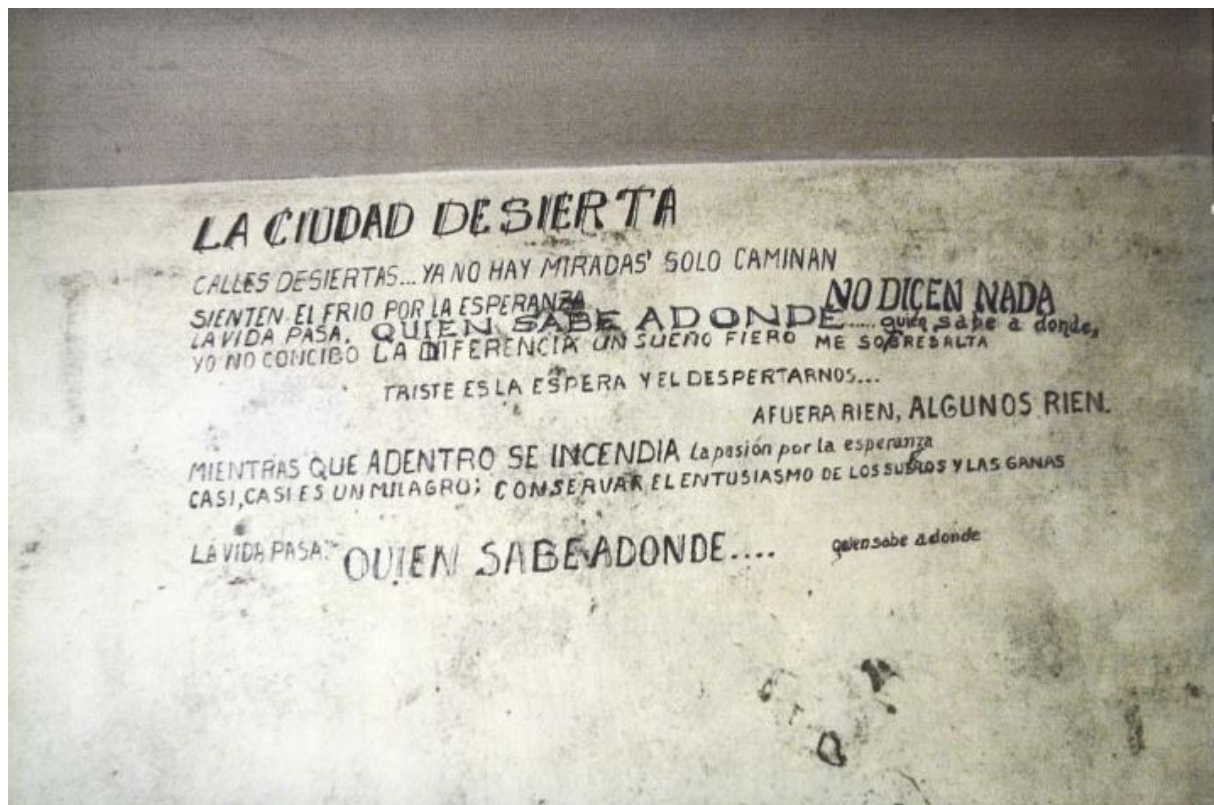
candados, tanto en las fotografías de Bugge como en las de Báez, están fuertemente presentes.

Esto da cuenta de que, cada producción fotográfica construye y recorta los espacios de un modo particular. Aunque, hay que destacar que la fuerza de las imágenes sobrepasa las intenciones de quienes las realizaron. Es decir, su potencia y sus efectos pueden ir más allá de las decisiones estéticas y discursivas del propio fotógrafo. Los tres trabajos muestran una conexión entre el espacio carcelario y el “afuera”, jugando con las luces y sombras que esa relación genera. Así, en las fotos Bugge se presentan espacios más oscuros, a partir de colores fríos; mientras que en las de Minelli, los escenarios son más luminosos y cálidos.

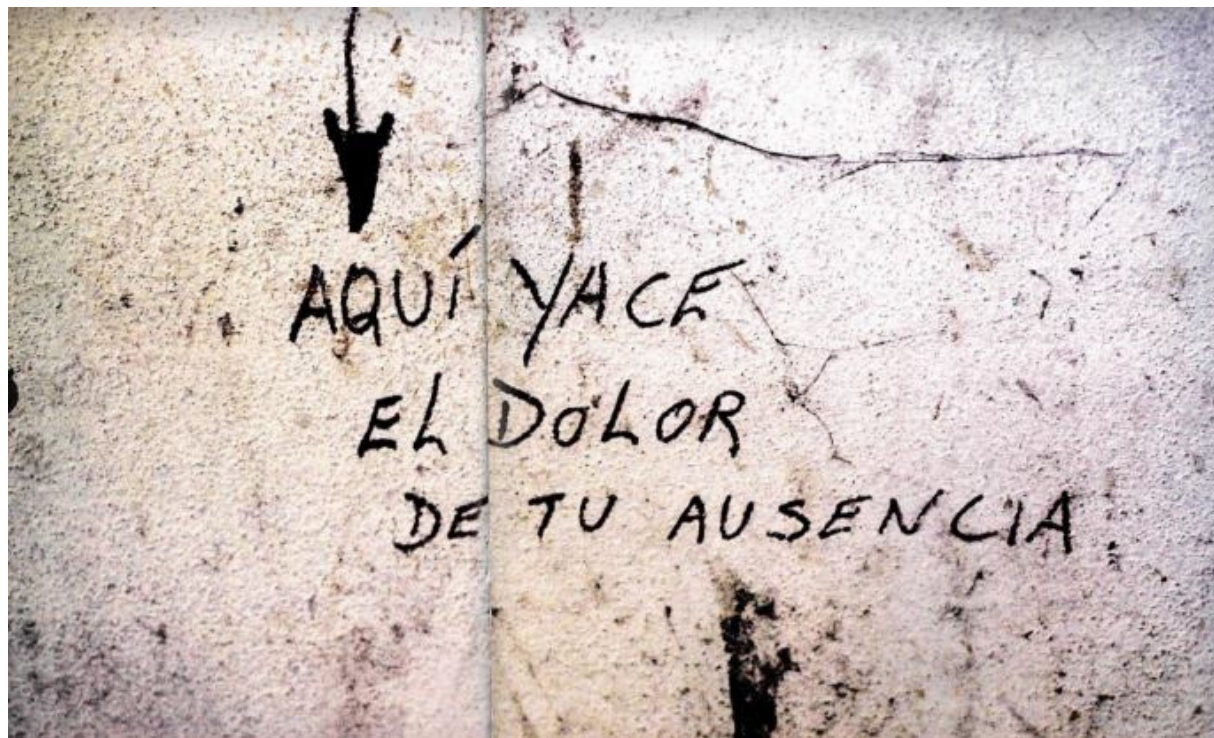
En esta línea, las imágenes de Báez utilizan las puertas como elementos que dan paso a esas luces y sombras, presentando dos visiones del espacio carcelario: la que muestra la luz en el horizonte y la que solo encierra más oscuridad. Las puertas abiertas -que dejan ver los calabozos vacíos y deshabitados-, junto a las fotografías de las palomas en distintas situaciones, que representan metafóricamente la idea de la libertad.

Las fotos permiten recrear los espacios, y a través de ellos recuperar los distintos “testimonios carcelarios”. Las marcas de subjetividad de quienes estuvieron detenidos en aquellas celdas, dejando huellas y “tatuajes” petrificados en los muros. Así, los “rastros vivos” dentro de las prisiones sobreviven al paso del tiempo y permiten imaginar las historias de quienes estuvieron privados de su libertad. Las memorias fotográficas visibilizan, a través de la potencia de las imágenes, los vestigios, las ausencias de aquellos cuerpos. Son evidencias testimoniales de aquellas marcas subjetivas, no en tanto reproducción mecánica de las mismas, sino debido a que las re-presentan, las vuelven a presentar. Así, en estos tres fotógrafos las imágenes se vuelven a su vez, documentos históricos -y artísticos- con valor social y colectivo.

Imágenes del capítulo (por orden de aparición)



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



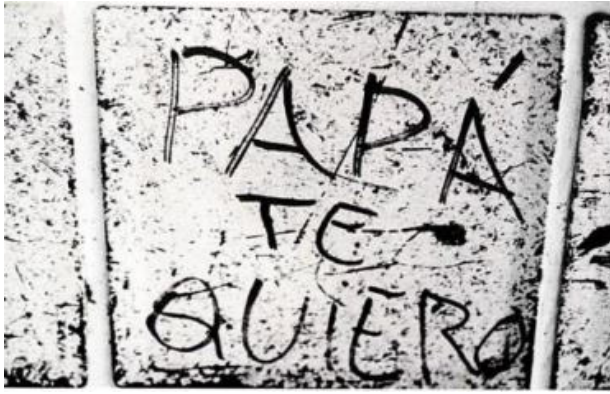
Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.



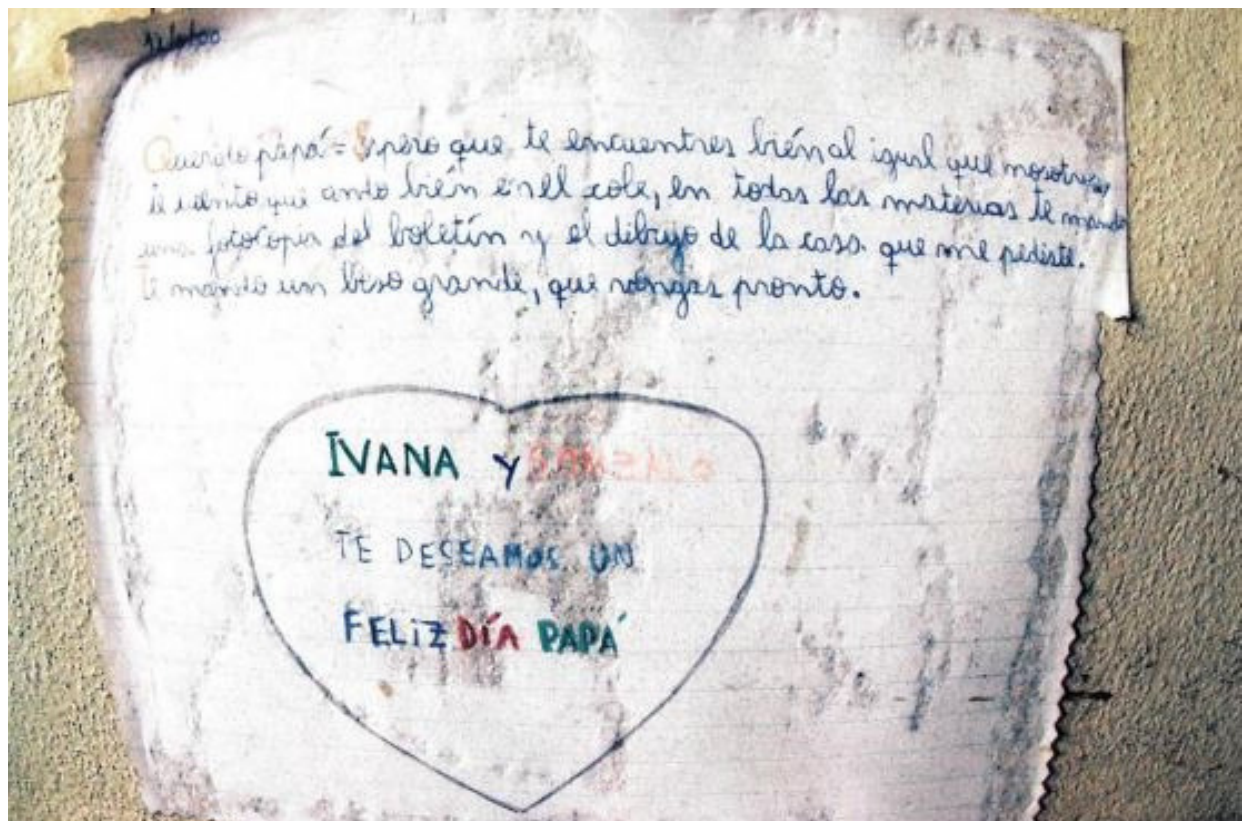
A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

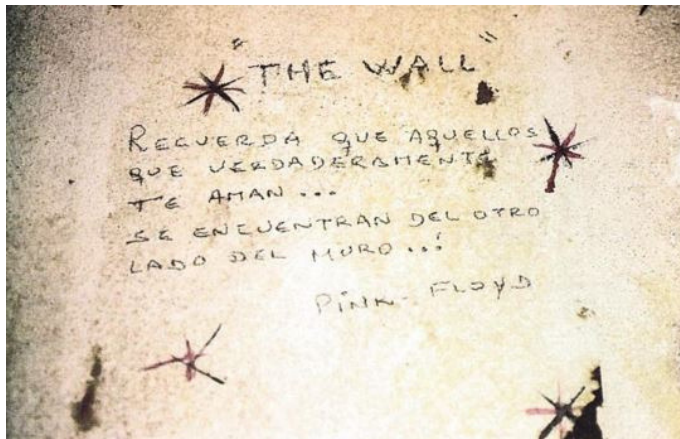


A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge,
Tatuajes de la tumba, 2001.
Fecha de realización: 2001.



Gian Paolo Minelli, *Cárcel de Caseros*, 2003. Fecha de realización: 2000-2002.



A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Gian Paolo Minelli, *Cárcel de Caseros*, 2003. Fecha de realización: 2000-2002.



Gian Paolo Minelli, *Cárcel de Caseros*, 2003. Fecha de realización: 2000-2002.



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



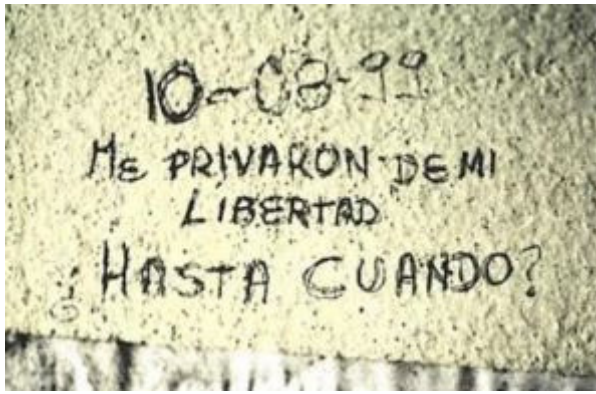
A la izquierda:
Martín Báez, ensayo
fotográfico. Fecha de
realización: 2016.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.

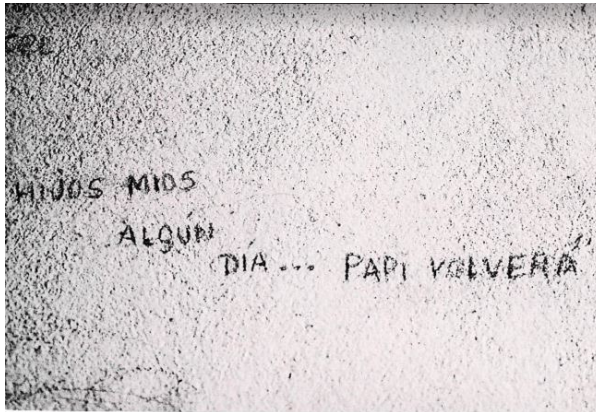


Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.



A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

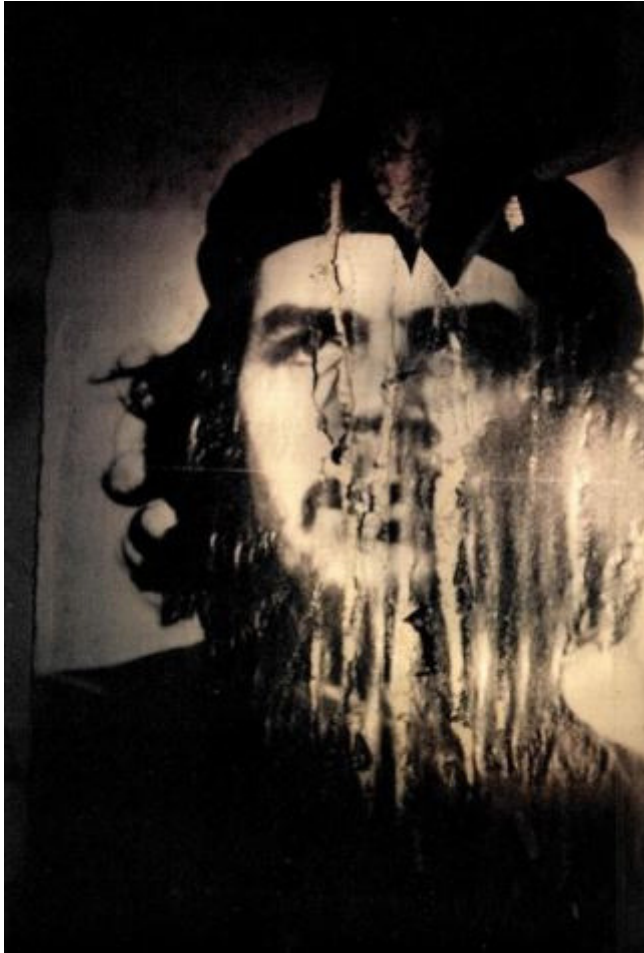


A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

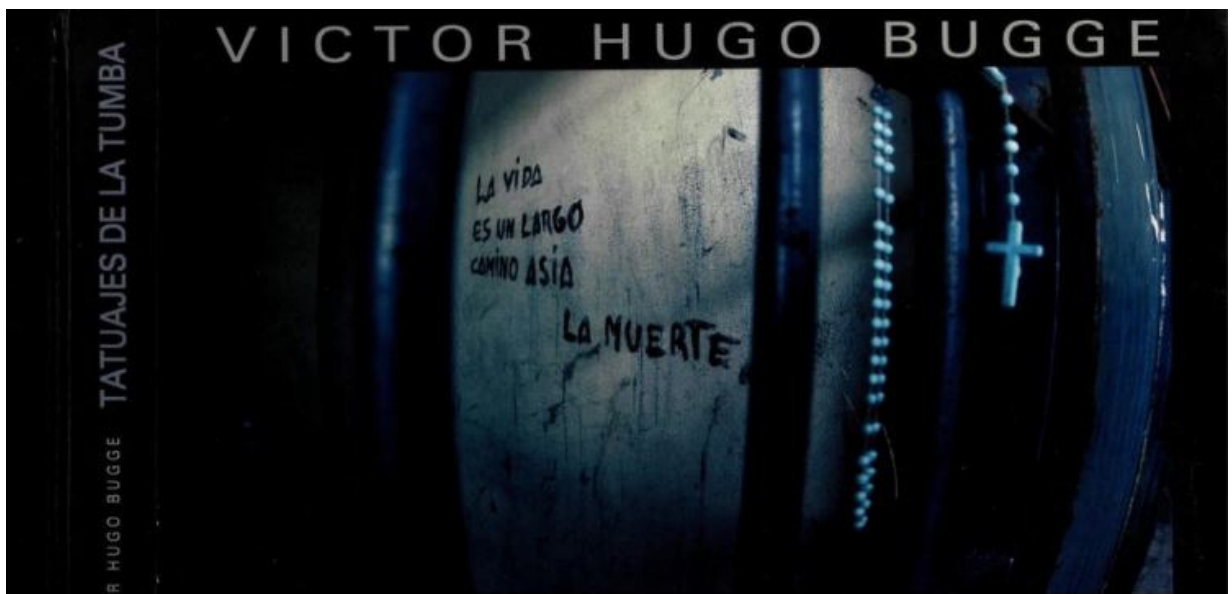


A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

Abajo:

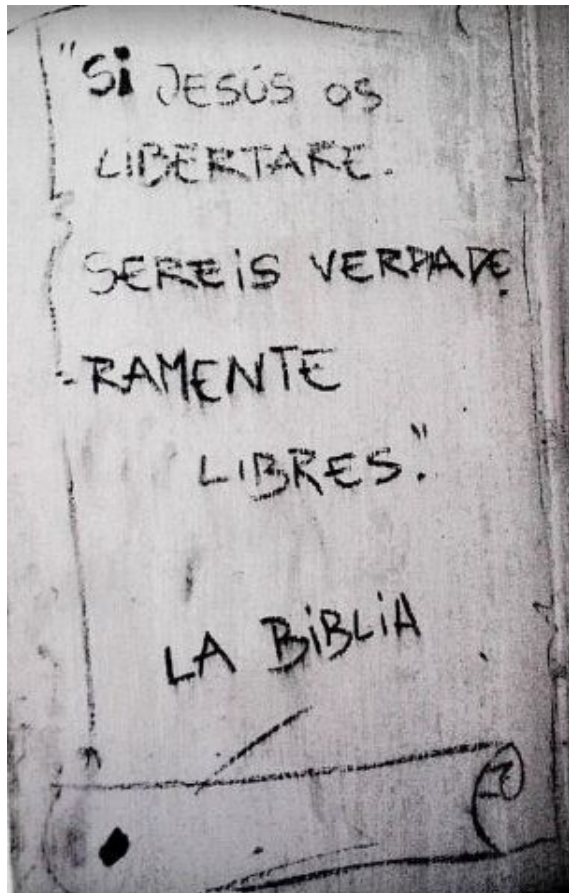
Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.





A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

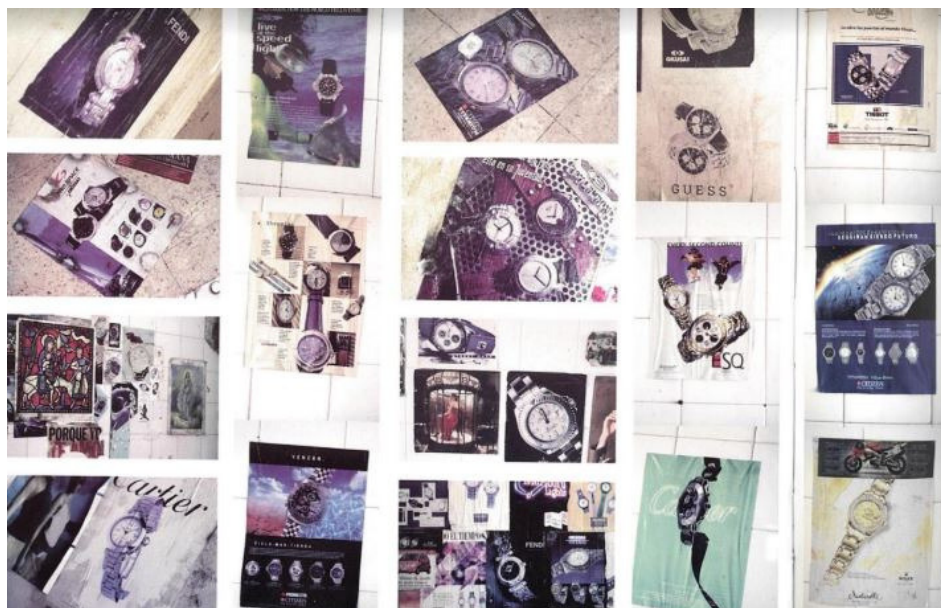


A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

Abajo:

Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.

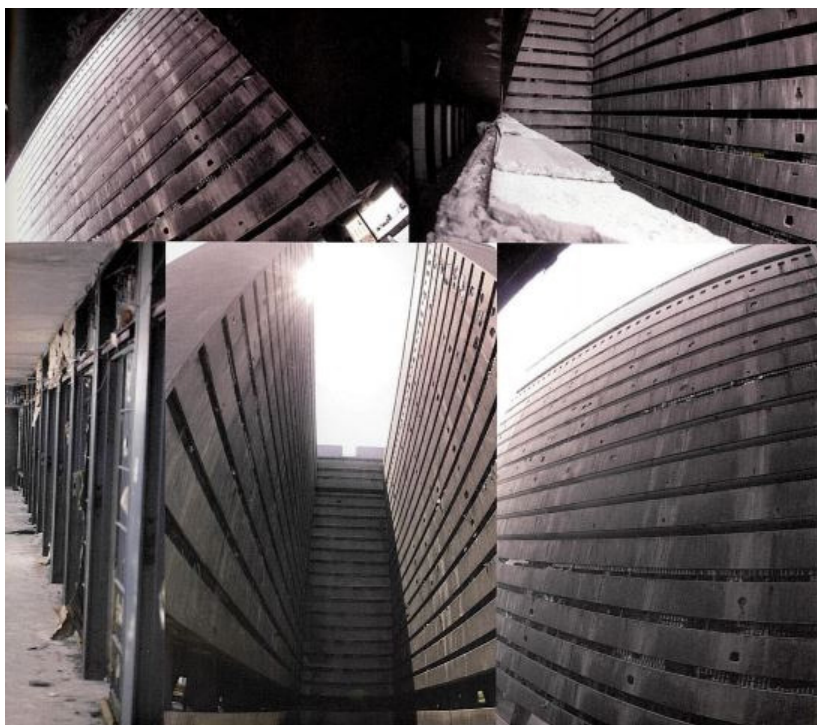




A la izquierda:
 Víctor Hugo Bugge,
Tatuajes de la tumba,
 2001. Fecha de
 realización: 2001.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.

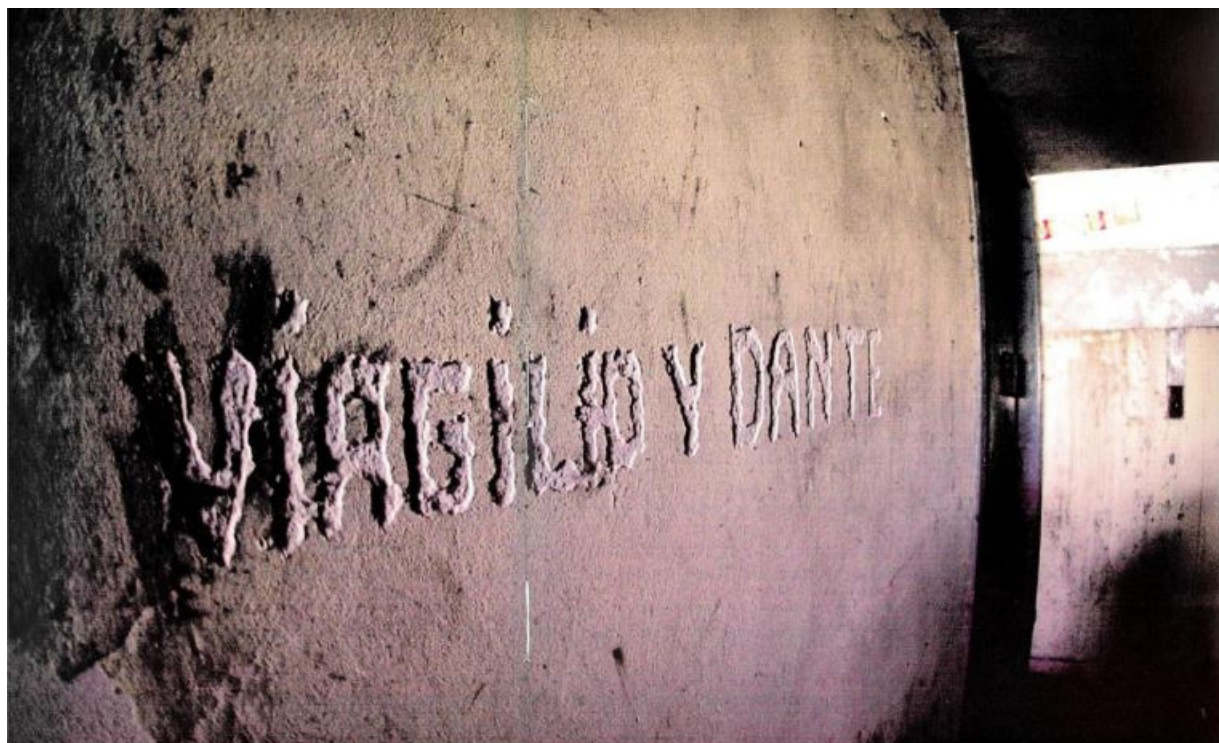


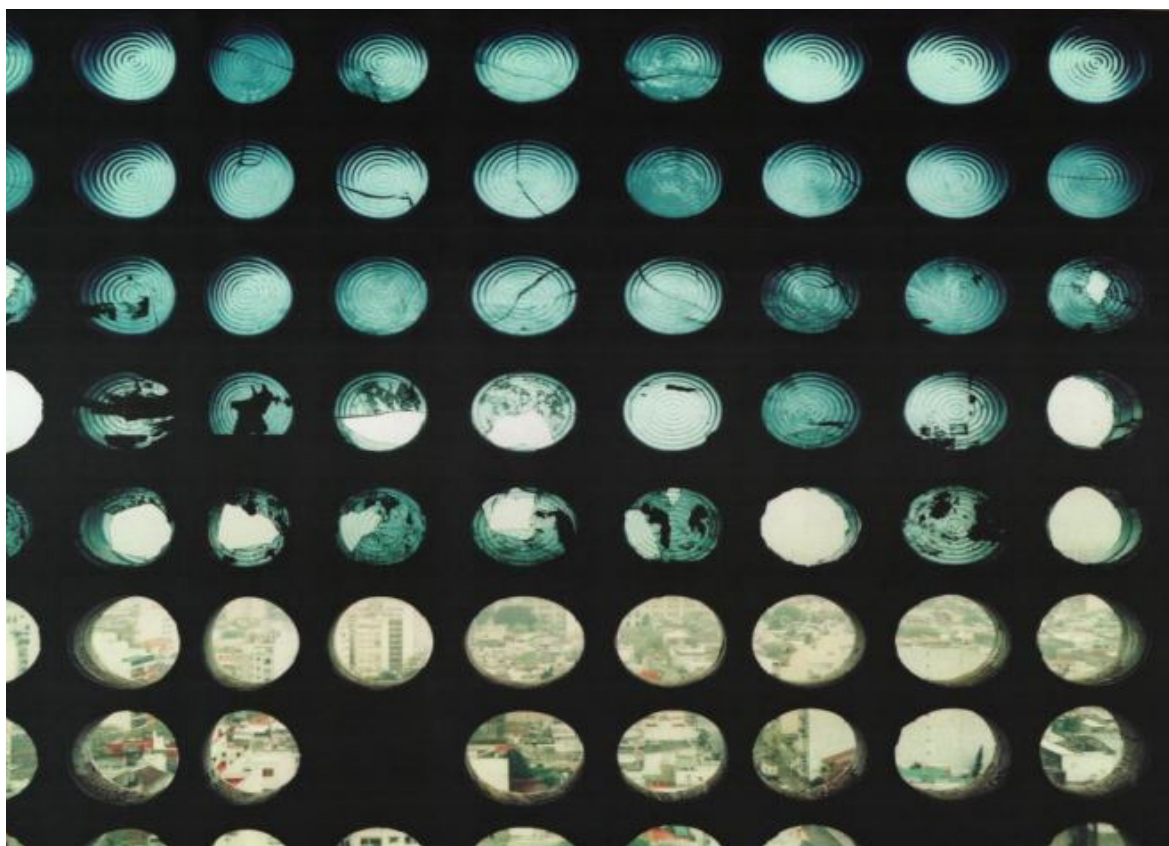
A la izquierda:

Víctor Hugo Bugge,
Tatuajes de la tumba,
2001. Fecha de
realización: 2001.

Abajo:

Víctor Hugo Bugge,
Tatuajes de la tumba,
2001. Fecha de
realización: 2001.





Gian Paolo Minelli, *Cárcel de Caseros*, 2003. Fecha de realización: 2000-2002.



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.



Gian Paolo Minelli, *Cárcel de Caseros*, 2003. Fecha de realización: 2000-2002.



Víctor Hugo Bugge, *Tatuajes de la tumba*, 2001. Fecha de realización: 2001.



Gian Paolo Minelli, *Cárcel de Caseros*, 2003. Fecha de realización: 2000-2002.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.



Martín Báez, ensayo fotográfico. Fecha de realización: 2016.

REFLEXIONES FINALES

Mirar. Esa fue una de las primeras operaciones que dio lugar a este trabajo: mirar una gran cantidad de fotografías tomadas en prisiones argentinas durante el siglo XXI. Mirarlas una por una, ponerlas a dialogar entre ellas y preguntarnos de qué modo construían lo carcelario.

Toda mirada implica, a su vez, un punto de vista, el lugar en el que nos posicionamos para analizar las imágenes. En ese sentido, como si se tratara de un punto de fuga desde donde proyectamos nuestras líneas de investigación, partimos de entender a lo carcelario y lo fotográfico como dispositivos, máquinas para hacer ver o regímenes de luz. En nuestra hipótesis propusimos que las presentaciones fotográficas de las prisiones operaban entrecruzándose con las líneas de visibilidad y subjetivación de los dispositivos carcelarios; dando lugar a juegos de luces y sombras a partir de los cuales el orden de lo visible era capaz de tensionarse. Estos cruces entre las distintas líneas de fuerza que, según Deleuze (1990) constituyen los dispositivos, fueron el hilo conductor que atravesó todo nuestro desarrollo.

Lo carcelario no remite solo a un conjunto de espacios cerrados, zonas de cuarentena que segregan a quienes infringen las normas sociales. Sino que alude, además, a la red de relaciones que se establece entre esas instituciones, su construcción arquitectónica, los sujetos y las formas que adopta el poder. Como bien especifican los estudios de Foucault (2009), las prisiones se desarrollan también con el despliegue de las distintas disciplinas y la anatomopolítica. A través de ésta última, el poder ejerce técnicas de control y disciplinamiento sobre los cuerpos.

Del mismo modo en que la disciplina impartida a través del dispositivo carcelario normaliza y unifica, también tiene lugar una desindividualización del sujeto individual que configura su subjetividad a partir de la reiteración e interiorización de normas.

Cuestionarnos acerca de la construcción de lo carcelario a partir de las imágenes implicó, en primer lugar, analizar de qué modo se presentaban los cuerpos y la subjetividad -producida en los dispositivos de poder- enlazada a ellos.

Desde el momento en que las personas privadas de su libertad entran a la institución de encierro, la fotografía de identificación -que encuentra en la antropometría lombrosiana un importante antecedente- los aprisiona dentro de los límites de un encuadre y los condena con una denominación bajo una única categoría: son cuerpos criminales.

El mecanismo panóptico encuentra su lugar de realización dentro de la prisión, en sus muros, sus rejas, sus espacios cerrados y controlados que limitan la circulación de

los cuerpos. Para desplegar un poder omnipresente que totaliza, vigila, individualiza y aísla del resto de la sociedad, es necesaria la “iluminación” del sujeto sobre la cual se ejerce el poder y una extracción de saber sobre el mismo y sobre su comportamiento. Los detenidos y detenidas deben ser constantemente sometidos a un sistema de visibilidad para ser controlados por la mirada continua de la vigilancia. Sin embargo, como hemos visto, lo paradójico de esta relación de saber/poder es que, al mismo tiempo que se echa luz sobre el individuo, el aislamiento característico de la estructura carcelaria lo arroja al campo de lo in-visto en lo social.

Producir fotografías en la cárcel es, entonces y en parte, desafiar los límites de un dispositivo que no facilita el surgimiento de imágenes e invisibiliza esas vidas transcurridas en el encierro. A su vez, la fotografía -como el panóptico- también precisa de la luz para que sea posible su registro. ¿Pero qué aspectos de lo corporal y de la subjetividad resultan visibilizados, iluminados? Las presentaciones visuales del cuerpo que constituyen nuestro corpus asumen como sujeto-objeto al cuerpo “anómalo”, doliente y normalizado. Sin embargo, mientras que la prisión opera reduciendo a los detenidos y detenidas a la condición de “internos” -y los homogeneiza- en muchos casos, encontramos en las fotografías analizadas formas de visibilizar y presentar la expresión de otras subjetividades, afectos, deseos, temores, desvíos.

A partir del análisis, sostenemos que estas series exhiben como el encierro se inscribe en el cuerpo y presentan elementos que los detenidos y detenidas enarbolan para conservar su individualidad. Por ejemplo, el registro de los tatuajes es un motivo recurrente en las distintas construcciones de lo carcelario. En ellas se reafirma el lugar de la piel como medio de expresión y superficie simbólica. Se trata de marcas, figuras grabadas con ácido o delineadas en tinta china, cicatrices, cartografías de ese paso por las instituciones de encierro. Por otro lado, la presentación del cuerpo desnudo y de la vivencia de la sexualidad puede constituirse, en algunos casos, como la transgresión a un sistema de normas que niega la intimidad. Frente al cuerpo violentado que debe exhibir su desnudez mientras es requisado, se construye otro, aquel que se desviste a pesar de la mirada permanente que lo acosa y lo vigila.

Si bien la población carcelaria es mayoritariamente masculina, en nuestro recorrido identificamos que el cuerpo femenino cobraba un lugar central en las presentaciones de lo carcelario. Algunos trabajos como, por ejemplo, el de *Memoria corporal. O formas de construir una vida en el encierro* de Isabel de Gracia, sitúan esos cuerpos en el lugar de lo erótico y lo abyecto. De esta manera, cuestionan ciertos aspectos -socialmente estereotipados y tomados como verdaderos- como la pasividad erótica femenina y el imperativo heterosexual. A su vez, otras producciones, como las de Carolina Camps

muestran las formas que adquiere la maternidad en la prisión, así como visibilizan su contracara: la infancia, también privada de su libertad, requisada, vigilada.

Ese “acá estoy yo”, esa afirmación del sujeto a través de las imágenes, encuentra en las fotografías del rostro su última trinchera. El rostro se construye como el lugar de la individualidad, incluso cuando no remite al conjunto de rasgos faciales y termina por rostrificarse el resto del cuerpo, como sucede en las series de María Eugenia Cerutti y Alejandra Bartoliche. A su vez, la mirada a cámara -lanzada hacia el otro lado del lente- nos sitúa en el doble lugar de lo distanciado y lo concernido, nos interpela, nos invita a identificarnos con esos ojos, al tiempo que reclama su propia singularidad.

En suma, las fotografías analizadas configuran al cuerpo como un espacio de resistencia y negociación de significados, construyen cuerpos políticos y nuevas subjetividades. Sin embargo, al momento de restituir esas historias, rostros y biografías, las series abordadas lo hacen desde distintas posiciones de sujeto: presentan las formas de vida de una cotidianidad ajena o autopresentan una realidad compartida, la propia.

En este sentido, nos propusimos pensar el cruce de las imágenes producidas, por un lado, por las fotógrafas y fotógrafos que lograron ingresar a la prisión y, por otro, por los sujetos privados de su libertad en el marco de los pequeños espacios permisivos que significaban los talleres. Para analizar estos últimos hicimos un recorrido por el trabajo *Las Alquimistas* y las series de fotografía estenopeica *Luz en la piel*, *Iluminaciones* y *Cajas Rebeladas*.

Todo este recorrido nos llevó a preguntarnos: ¿Qué diferenciaba y qué tenían en común las miradas “desde afuera” de las miradas “desde adentro”? ¿Qué limitaciones o posibilidades tenían unos y otros? ¿Qué implicaba para los distintos actores fotografiar el encierro? Esto implicó por un lado pensar que tanto fotógrafos y fotógrafas como detenidos y detenidas fotografiaban intramuros, en espacios con lógicas prohibitivas. Pero entre ambos pueden notarse relaciones desiguales de poder. Es posible pensar que el hecho de presentar la realidad de un “otro” implica, de alguna manera, apropiarse de lo fotografiado, y en este sentido siempre hay un riesgo: el de objetivar, inmovilizar y hasta violentar a quien está siendo fotografiado dentro de la prisión. Si bien existen diferencias y similitudes entre las imágenes de ambos que han sido desarrolladas a lo largo de nuestra investigación, es necesario recalcar que lo que diferencia principalmente a habitantes de visitantes carcelarios es la posibilidad de salir o no de la institución cuando lo dispongan.

Atendiendo a sus particularidades, propusimos pensar las producciones de los detenidos y detenidas a partir del concepto de *autopresentación*. Con este término nos referimos a la presentación de un fragmento de la propia historia por parte de un sujeto individual o grupo, en un tipo de producción colectiva.

Los talleres brindan a los internos e internas la posibilidad de contar con un registro personal de su paso por la prisión, a partir de una mirada desde un “nosotros” y no de un “otro extranjero”. A través de procesos colectivos, la producción de imágenes que tiene lugar en esos espacios habilita la reconstrucción de identidades compartidas. Incluso, en algunos casos y en el marco de las experiencias analizadas, los sujetos lograron reencontrarse con sus propios cuerpos gracias a las fotografías. Volvieron a mirarse para reconocerse y reinventarse a través de las imágenes, que en esos casos funcionan como una herramienta de autoconocimiento. El paso del tiempo en el encierro, el deterioro, pueden generar que la imagen del cuerpo se vuelva la imagen de un otro, y en ese caso se produce un extrañamiento de sí, una abstracción de la propia corporalidad. En el encierro, los detenidos y detenidas no siempre pueden ver su reflejo libremente, dado que en muchos casos ni siquiera hay espejos para que lo hagan.

La autopresentación del cuerpo -de lo familiar- como extraño es recurrente en las producciones de los talleres de fotografía estenopeica, donde se muestra fragmentado, duplicado, casi fantasmagórico. Sin embargo, ¿no se trata también de un cuerpo que se sustrae al cierre de sentido, metamorfoseante, en proceso de cambio? A través de la técnica fotográfica y de la autopresentación, los individuos son capaces de reencontrarse y autoconocerse, así como de efectuar operatorias sobre sí mismos.

Las distintas imágenes analizadas tienen un doble carácter, son por un lado documentos visuales de la realidad carcelaria y aportan a la construcción de una memoria compartida. Al mismo tiempo, en el caso de los talleres, son memorias de una realidad personal e individual, un recuerdo -microbiográfico o autobiográfico- del pasaje de cada sujeto por la institución carcelaria. La suma de micro-historias narran visualmente un fragmento de la historia colectiva de nuestra sociedad: narran las cárceles y las vidas que contienen. Estas fotografías funcionan como una herramienta de expresión y documentación, pero también como un modo de socialización: de repensar, de conectar ese “afuera” y ese “adentro” carcelario, tensionando las líneas divisorias que los separan.

Así como las presentaciones y autopresentaciones fotográficas dan cuenta de cómo el encierro se evidencia en los cuerpos; estos sujetos que habitan las prisiones también dejan marcas en su paso por ellas. Y los muros carcelarios las albergan, conteniendo las huellas del tiempo. Una vez deshabitada, y fuera de funcionamiento, los rastros de los sujetos sólo podrán buscarse en los restos y memoriales de esa cárcel viva que alguna vez fue.

Las instituciones penitenciarias se han convertido en un lugar normalizado por nuestra sociedad. Para su análisis hemos seguido detalladamente los aportes de Michel Foucault (2009), quien las piensa como un tipo de pena aceptada, consensuada por la

comunidad. Una pena que empieza a practicarse en arquitecturas masivas: las prisiones modernas.

El tiempo adquiere nuevos significados en las prisiones, es el que marca el transcurso de las penas: es la pena concreta dentro de esos muros. Los cuerpos capturados pagan el castigo con su tiempo. Y las fotos, a su vez, capturan como ellos transitan las horas y los días. Inmortalizan esos tiempos y los registran en imágenes. Perpetúan, así, las presencias de aquellos sujetos que -a través las imágenes- viven en ellos a pesar de la ausencia del cuerpo.

Los “tatuajes” que contienen los muros de hormigón de las “tumbas carcelarias” vacías, registran las marcas de las subjetividades de quienes ocuparon aquellos espacios, y las vuelven memorias visuales. Así como los tatuajes marcan los cuerpos e imprimen en ellos identidades de los sujetos, los rastros en las paredes de las prisiones nos permiten imaginar aquellos cuerpos que las transitaron.

Las imágenes de los espacios carcelarios vacíos recrean aquellos mundos extraños y ajenos “para el resto de la sociedad”, presentan nuevos mundos desde distintas miradas. Así, la cárcel puede construirse como un infierno, por ejemplo, desde el lente de Bugge. O como un espacio resignificado con una belleza particular, lo “bello” de lo “horroroso” y lo “temible”. Según la mirada de Minelli, una belleza que molesta.

Las fotografías permiten articular pasado y presente y, así, reconstruir las vidas de quienes estuvieron detenidos y detenidas en aquellos espacios. De este modo se vuelven memorias visuales que resisten el paso del tiempo y de los sujetos. Las imágenes se nos aparecen como certificado de las presencias y como palimpsestos que mantienen viva la memoria. Estas fotografías de espacios vacíos, permiten pensar en una doble ausencia: por un lado, presentan lo que estuvo frente al lente -lo que ha sido- y por otro dan cuenta de los rastros de aquellos cuerpos que habitaron las cárceles. Reconstruyen y reponen las ruinas de aquello que sucedió, volviéndose documentos históricos y artísticos que rescatan del olvido memorias e imaginarios colectivos.

Como ya afirmamos, los dispositivos carcelarios y fotográficos conforman regímenes de luz, e implican cruces de luces y sombras que pueden poner en tensión el orden de lo visible. Como retomamos desde Deleuze (2013), estos dispositivos distribuyen la luz y la sombra. Las imágenes son una prueba de ello, presentando las prisiones como espacios “oscuros”, y/o instaurándolas también como sitios luminosos, proponiendo nuevas nociones de lo que vale la pena mirar. Acercando ese “adentro” -temible- carcelario, que queda en los márgenes sociales por resultar incomprensible e inalcanzable. Distribuir la luz y la sombra implica, entonces, pensar los dispositivos fotográficos desafiando aquellos límites. “¿La luz afuera y adentro la cárcel oscura? ¿O la luz adentro y afuera la oscuridad?”, llevan a preguntarnos las presentaciones fotográficas de Martín Báez. Los

juegos y cruces son constantes, la luz y la sombra no están ni adentro ni afuera, o mejor dicho, están en ambos sitios.

Mientras que, como ya mencionamos, el principio panóptico se basa en la visibilidad plena de los detenidos y detenidas -pero siempre en un marco de aislamiento respecto del exterior carcelario- las series fotográficas abordadas capturan -construyen- y dan lugar a lo que las prisiones contienen, posicionándolo en la escena de lo visible. Así, muchas de las imágenes analizadas ponen en cuestión el principio de aislamiento, extrayendo del campo de lo in-visto aquellas situaciones que se dan dentro de las cárceles y que son poco aprehensibles para la mirada social y colectiva. La prisión no es algo aislado o dividido de la sociedad. Es, al contrario, su propia imagen invertida (Foucault, 2005), es decir, la evidencia de su imagen entendida como “amenaza”; la visibilización de su lado oscuro iluminado. Las producciones visuales, tanto de las fotografías y fotógrafos como de detenidos y detenidas, nos permiten repensar la relación de ese “afuera” y ese “adentro” carcelario para cuestionarnos si realmente se trata de dos mundos tan distintos. “¿Adentro y afuera de qué?”, se pregunta Héctor Río en su serie. Incluso, cuando afirmamos que existen “visitantes” y “habitantes”, ¿no se trata de construcciones subjetivas que podrían ser intercambiables en diferentes circunstancias?

Todo esto nos permite afirmar que las distintas imágenes analizadas proponen nuevas miradas respecto de lo carcelario y tienen, en ciertos casos, la capacidad de tensionar aquellas evidencias que funcionan en el imaginario social. Cada sociedad tiene un régimen de verdad (Foucault, 1977), imágenes y enunciados que funcionan como verdaderos. Y todo saber o conocimiento sobre lo verdadero implica, a su vez, una lucha de poder. Lo que se produce entre las líneas de fuerza de los dispositivos fotográfico y carcelario es una disputa por lo que puede ser considerado como verdad -o como imaginable- en un momento social determinado, una lucha por la distribución de lo visible y lo invisible, de lo decible y lo pensable. A su vez la producción de fotografías al interior de esos espacios que se sustraen a la mirada implica construir memorias en pugna.

Este trabajo contribuye a pensar las imágenes desde ese lugar, desde su propia potencia, pese a estar inscritas dentro de regímenes de poder y lógicas que prescriben la mirada. En este sentido, nos preguntamos: ¿Es en esa fuerza que radica su politicidad? ¿Cómo estas imágenes dialogan con las presentaciones dominantes de lo carcelario? Si bien hemos esbozado algunos lineamientos, estas reflexiones son, antes que una meta, un punto de partida para pensar futuras líneas de análisis.

Nuestro aporte reside, más bien, en abordar las presentaciones del encierro en su complejidad, atendiendo al modo en que se cruzan y se entremezclan las líneas de subjetividad y visibilización de los dispositivos. “Luces y sombras en la construcción fotográfica de lo carcelario” remite a ese juego: mientras que la prisión oculta e ilumina a

los sujetos para que la vigilancia sea posible, las fotografías utilizan esa misma luz para mostrar espacios y subjetividades. Sin embargo, no debemos olvidar que, en tanto producciones fragmentarias, siempre hay en ellas algo que se pierde, un fuera de campo que constituye lo in-visto de la foto.

Si bien el conjunto de estas construcciones visuales se refiere a distintas historias individuales o a diferentes instituciones carcelarias, puestas en relación dejan ver lo que tienen en común: se configuran como memorias colectivas y libran batalla frente a las constantes operaciones de ocultamiento/visibilización. En este sentido, abren algunas líneas a partir de las cuales lo visible y lo sensible puede reconfigurarse. ¿Y no es allí donde reside, acaso, la posibilidad de imaginar nuevos mundos posibles?

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2011a). "¿Qué es un dispositivo?". Revista *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264.
- AGAMBEN, Giorgio (2011b). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ALBERCA, Manuel (2017). "Miguel de Unamuno: autoficción avant la lettre". En Angélica Tornero (comp.), *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- AUCÍA, Analía (2012). "Cuerpos, marcas y cárcel". En Mumalá, *Tinta Libre Historias grabadas en la piel*. Rosario: Mumalá.
- BAQUERO, Rocío (2010). *Sospechosos y condenados. Un análisis comunicacional de Policías en Acción y Cárceles*. Tesina de Grado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación.
- BARTHES, Roland (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BATAILLE, Georges (2003). *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BAUDELAIRE, Charles (1996). "El público moderno y la fotografía". En Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores.
- BELTING, Hans (2011). "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo". En Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BENJAMIN, Walter (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/52728405/Benjamin-Walter-Sobre-algunos-temas-en-Baudelaire>.
- BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*. México D.F: Editorial Itaca.
- BENTHAM, Jeremías (1980). *El panóptico*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta.
- BERGER, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, John (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERTUCCI, Alejandra (2011). "Ausencias, fotografía, temporalidad y política". En Silvia Solas y François Soulages (comps.), *Ausencia y presencia. Fotografía y cuerpos políticos: 7 | Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

BLEJMAR, Jordana; GARCIA, Luis Ignacio y FORTUNY Natalia (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.

BOURDIEU, Pierre (2003). *La fotografía, un arte intermedio*. Barcelona: Gustavo Gili.

BRUNETTI LÓPEZ, Sabrina (2014). *Detenidas. Un ensayo sobre las representaciones fotográficas del encierro*. Tesina de Grado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación.

BURKE, Peter (1807). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá: Universidad de Alcalá.

BURKE, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.

BUTLER, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

CAIMARI, Lila (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores S.A.

CALVEIRO, Pilar (2010). "El tratamiento penitenciario de los cuerpos en México". *Cuadernos de Antropología Social*, (32), pp.57–74.

CASETTI, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CIAFARDINI, Mariano; OLAETA, Hernán y GÁNDARAS COSTA; María Del Pilar (2012). "Estadísticas penitenciarias en Argentina". En *Una gestión penitenciaria integral: El aporte del Sistema Nacional de Estadísticas sobre Ejecución de la Pena (SNEEP)*. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Recuperado de: http://www.jus.gob.ar/media/1126013/Una_Gestion_Penitenciaria_Integral_SNEEP.pdf

COSTELLO, Diarmuid (2010). "Rostro, aura, fotografía. Releer a Benjamin hoy". En Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

CRIMP, Douglas (2005). *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.

DA SILVA CATELA, Ludmila; GIORDANO, Mariana y JELIN, Elizabeth; (2010). *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución por la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DE CERTEAU, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, Gilles (1983). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles (1990). *Michel Foucault filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

DELEUZE, Gilles (1991). *Posdata sobre las sociedades de control*. En Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo: Ed. Nordan.

DELEUZE, Gilles (2013). *El Saber. Cursos sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DIDI HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En Alfredo Jaar (Comp.), *La política de las imágenes* (pp. 223-243). Santiago de Chile: Metales pesados.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

DIO-BLEICHMAR, Emilce (1993). "Los pies de la ley en el deseo femenino". En Ana María Fernández (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva: una historia de discriminación y resistencias*. Buenos Aires: Paidós.

DOMENECH, Ernesto (2003). *Crimen y fotografía*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica.

DUBOIS, Philippe (2010). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.

ELKINS, James (2010). "Un seminario sobre la teoría de la imagen". En *Estudios Visuales*, número 7, pp. 132–173.

ESCUELA DE ARTE "SEVILLA" (s.f): "Unidad 2. La cámara estenopeica". Técnica fotográfica 1 [Material de clase] (Profesor Israel Domínguez Caballero).

FELD, Claudia (2012). Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA. En Agustina Triquell y Claudia Feld, *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CMDF.

FEUERBACH, Ludwig (2006). *La esencia del cristianismo*. Buenos Aires: editorial Claridad.

FINKIELKRAUT, Alain (1986). *La Sabiduría del Amor*. Barcelona: Gedisa.

FLUSSER, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

FORTUNY, Natalia (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La luminosa.

FOUCAULT, Michel (1993). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

FOUCAULT, Michel (2005). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

FOUCAULT, Michel (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France: 1977-1978*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel (2007). *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

FOUCAULT, Michel (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michel (2012). *El poder una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

FOUCAULT, Michel (2014). *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

FOUCAULT, Michel (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

FOUCAULT, Michel (marzo de 1967). De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia llevada a cabo en el Cercle des études architecturales. En *Architecture, Mouvement, Continuité*, número 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Recuperado de: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf.

FRAGUAS, Noemí (2019). "El racismo: aproximaciones teóricas". En Carlos Berbeglia, (Ed.): *La antropología y sus matices*. Buenos Aires: Proyecto editorial.

FREUD, Sigmund (1989). "33° Conferencia. La feminidad" en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*. *Obras Completas*, volumen 22. Buenos Aires: Amorrortu.

FREUD, Sigmund (1992). "Lo ominoso". En *Obras completas*, volumen 18. Buenos Aires: Amorrortu.

FREUND, Gisèle (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GARCÍA FERRARI, Mercedes (2007). "Una marca peor que el fuego. Los cocheros de la ciudad de Buenos Aires y la resistencia al retrato de identificación". En Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GARCIA FERRARI, Mercedes (2009). “‘Saber policial’. Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887”. En Geraldine Rogers (ed.), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

GARCÍA FERRARI, Mercedes (2019). *Ladrones conocidos/Sospechosos reservados: identificación policial en Buenos Aires, 1880-1905*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

GARMANIK, Cora Edith (2011). “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina”. En Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik (eds.) *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF.

GARMANIK, Cora Edith (2015). “El fotoperiodismo y la guerra de Malvinas: una batalla simbólica”. En John Mraz y Ana Maria Mauad (coords.), *Fotografía e Historia en América Latina*. Montevideo: Ediciones Cdf.

GESUALDI, María Victoria (2012). *Construcción de un Libro de Fotografía de Autor LA TRAZA. La casa y sus formas imaginarias en la autopista que nunca existió*. Tesina de Grado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación.

GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ, Fermín (Comps.) (2007). *Ensayos sobre Biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

GOFFMAN, Erving (2001). *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.

HEBDIGE, Dick (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós.

HEDGECOE, John. (1992). *The Photographers Handbook o Manual de técnica fotográfica*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.

ISNARDI, Virginia; GIORDANO, Paula y DE LA ISLA, María de las Mercedes (2012): “Las mujeres y la prisión”. En Mumalá, *Tinta Libre. Historias grabadas en la piel*. Rosario: Mumalá.

JELIN, Elizabeth; VILA, Pablo y D'AMICO, Alicia (1987). *Podría Ser Yo: Los Sectores Populares Urbanos en Imagen y Palabra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

KRISTEVA, Julia (abril 1996): “Freud: ‘heimlich/unheimlich’, la inquietante extrañeza.” En *Debate Feminista*, volumen 13 (pp. 359-368). Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/42624343>.

LACAN, Jacques (2014a). *Escritos I: primera parte* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

LACAN, Jacques (2014b). *Escritos I: segunda parte* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

LACAN, Jacques (16 de febrero de 1966). Mesa redonda sobre ‘Psicoanálisis y medicina’. Recuperado de: <http://ascane.org/lecturas/PSICOAN%C3%81LISIS%20Y%20MEDICINA.pdf>.

LACASSANGE, Alexandre; LE BLOND, Albert y LUCAS Arthur (2012). *Tatuajes de criminales y prostitutas*. Madrid: Errata naturae editores.

LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

LE BRETON, David (2010). *Rostros: ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva.

LEVAGGI, Abelardo (2002). *Las cárceles argentinas de antaño: (siglos XVIII y XIX). Teoría y realidad*. Buenos Aires: AD-HOC S.R.L./Villela Editor.

LEVINAS, Emmanuel (1987). *Totalidad e infinito*. Barcelona: Ediciones Sígueme.

LEVINAS, Emmanuel (2002). *La huella del otro*. México D.F.: Taurus.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

MALRAUX, André (2017). *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra.

MARIN, Louis (2009). "Poder, representación, imagen", *Prismas* (13), pp. 135-153.

MAZZUCHINI, Santiago y SGANGA, Emilia (2014). *Mariano Ferreyra: la insistencia de un rostro*. Tesina de Grado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación.

MENAJOVSKY, Julio (2006, agosto). *Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención*. Ponencia presentada en la 2º Bienal de fotografía documental, Tucumán.

MENAJOVSKY, Julio; y BROOK, Gabriela (abril 2004). "Fotoperiodismo, mercado y apropiación de sentido: Tener la foto", *Encrucijadas*, número 25. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MESUTTI, Ana (2001). *El tiempo como pena*. Buenos Aires: Campomanes Libros.

MITCHELL, William John Thomas (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

MITCHELL, William John Thomas (2011). "¿Qué es una imagen?". En Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

MONTES, Alicia (2017). "Cuerpos vulnerados. Paradigma inmunitario y erotismo". En María Cristina Ares y Alicia Montes, *Cuerpos presentes: figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio*. Buenos Aires: Editorial Argus-a.

MOREYRA, Elida (2012). "El cuerpo como lo único propio". En Mumalá, *Tinta Libre. Historias grabadas en la piel*. Rosario: Mumalá.

MOXEY, Keith (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico". *Estudios Visuales*, número 6, pp. 8-27. Recuperado desde: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf

- PADIN, Verónica (2014). *Fotografía documental en Malvinas: La realidad construida a partir de dos miradas*. Tesina de Grado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación.
- PAGOTTO, María Alejandra y TACCETTA, Natalia (2015). *Imágenes del pasado: Walter Benjamin y Roland Barthes*. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PANTOJA, Julio (2009). "Fotografía y performance política". En Marcelo Brodsky y Julio Pantoja (ed.), *Bodypolitics: políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora.
- PAYÁ Jacobo (s.f.). "Estenopeica: la fotografía en sus fundamentos más básicos". Recuperado de: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14487597/construyendo-nuestra-camara-estenopeica-jacobo-paya>.
- PEIRCE, Charles Sanders (1974). "Clasificación de los signos". En Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PENHOS, Marta Noemí (2005). "Frente y perfil: una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX". En AA.VV., *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia (2011). "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado". En Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik (eds.), *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF.
- PIATÓN (1974). *La República*. Santiago de Chile: Ediciones Delfín.
- PRIAMO, Luis (1999). "Fotografía y vida privada (1870-1930)". En Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina V. 2. La Argentina plural: 1970-1930*. Taurus, Buenos Aires.
- PULTZ, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RANCIÈRE, Jaques (2008). "El teatro de las imágenes". En Alfredo Jaar (Comp.), *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- RICHARD, Nelly (2000). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- RICOEUR, Paul (2006). *Sí mismo como otro*. México: siglo XXI editores.
- ROSSI MARTÍNEZ, Sandra (2011). *Procesos de transculturación en el arte contemporáneo: La piel como superficie simbólica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica

SANTOS, Felisa (2015) "Programa 1° cuatrimestre de 2015" del Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad, Cátedra Santos. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

SEL, Susana; PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia; ARMAND, Sergio (comps.) (2014). *¿Post-analógico? Entre Mitos, Píxeles y Emulsiones*. Buenos Aires: Prometeo.

SOLAS, Silvia (2011). "La fotografía como epitafio". En Silvia Solas y François Soulages (comps.), *Ausencia y presencia. Fotografía y cuerpos políticos: 7 | Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

SOLAS, Silvia; y SOULAGES, François (2011): *Ausencia y presencia. Fotografía y cuerpos políticos: 7 | Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

SOZZO, Máximo (2007). "Retratando al "homo criminalis". Esencialismo y diferencia en las representaciones "profanas" del delincuente en la Revista Criminal (Buenos Aires, 1873)." En Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

TAGG, John (2005). *El peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

VAUDAY, Patrick (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letra Nómada.

ZAFFARONI, Raúl Eugenio (2001). Prólogo. En Ana Messuti, *El tiempo como pena*. Buenos Aires: Campomanes Libros.

ŽIŽEK, Slavoj (2016). *La permanencia en lo negativo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Documentos y artículos periodísticos consultados

FEDERICO, Juan (5 de abril de 2015). La penitenciaría del barrio San Martín se quedó sin presos. *La Voz*. Recuperado de: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/la-penitenciaria-de-barrio-san-martin-se-quedo-sin-presos>

FERNÁNDEZ, Belén (18 de diciembre de 2017). Cárcel de Caseros: 17 años de promesas y obras demoradas. *Ámbito.com*. Recuperado de: <http://www.ambito.com/906840-carcel-de-caseros-17-anos-de-promesas-y-obras-demoradas>

GLESER, Claudio (18 de diciembre de 2000). Un penal marcado por episodios de violencia. *La Voz*. Recuperado de: http://archivo.lavoz.com.ar/2000/1218/nota6095_1.htm

GLESER, Claudio (22 de marzo de 2015). El penal, un gigante que se cierra. *La Voz*. Recuperado de: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/el-penal-un-gigante-que-se-cierra>

La justicia federal suspendió la demolición de la cárcel de San Martín (12 de mayo de 2015) *La Voz*. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/suscripciones?limit=true&msg=adblocker>

MILENA, Luciano (16 de junio de 2014). La Penitenciaría de Córdoba: proceso de construcción, régimen interno y tensiones institucionales, 1887-1907. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042014000100006

PANDORLFI, Germán (6 de marzo de 2017). Empiezan a demoler la ex cárcel de barrio San Martín. *La Voz*. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/suscripciones?limit=true&msg=adblocker> 137

Pasado, presente y futuro de la ex cárcel de Caseros (22 de mayo de 2015). Bartes. Recuperado de: <http://bartes.com.ar/pasado-presente-y-futuro-de-la-ex-carcel-de-caseros/>

SERVICIO PENITENCIARIO BONAERENSE (s.f.). Unidad 33- Los Hornos. Recuperado de: <http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/unidad-33-los-hornos>

SERVICIO PENITENCIARIO FEDERAL (s.f.). Establecimientos penitenciarios. Recuperado de: <http://www.spf.gob.ar/www/establecimientos-penitenciarios/Unidad-31-Centro-Federal-de-Detencion-de-Mujeres/mas-informacion>

SERVICIO PENITENCIARIO FEDERAL (s.f.). Las nuevas cárceles: la era contemporánea. Recuperado de: <http://www.spf.gob.ar/www/faqs/pub/62/Las-nuevas-carceles-la-era-contemporanea>.

Una cárcel de Rosario cerrará sus puertas tras 130 años de actividad (02 de febrero de 2018). *Télam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201803/255522-una-carcel-de-rosario-cerrara-sus-puertas-tras-130-anos-de-actividad.html>

VILLALOBOS, Jorge (s.f.). Un proyecto de cárcel congelado por falta de fondos. *Río Negro*. Recuperado de: <https://www.rionegro.com.ar/a-futuro-es-una-inversion-social-YH4900537>

Ediciones y documentos del corpus (citados en el texto)

CAMPS, Carolina (s.f.). *Madres presas*. Recuperado de: <http://www.carolinacamps.com.ar/madres/>

CAMPS, Carolina (s.f.). *Hijos del encierro*. Recuperado de: <http://www.carolinacamps.com.ar/hijos/>

COLECTIVO LUZ EN LA PIEL / YO NO FUI (s.f.). *Iluminaciones*. Recuperado de: <http://seube.filo.uba.ar/sites/drupalbase.filo.uba.ar/files/u4/Iluminaciones.pdf>

JOZAMI, Eduardo (2015). Prólogo. En *Iluminaciones*. Buenos Aires. Colectivo Editorial Tinta Revuelta.

MEDRANO, María (2015). *Prólogo*. En *Iluminaciones*. Buenos Aires. Colectivo Editorial Tinta Revuelta.

RANCHO APARTE (2016). *Cajas Rebeladas: fotografía estenopeica en la U.46. Penal de San Martín*. Buenos Aires: Rancho Aparte.

YO NO FUI (s.f). Proyecto artístico y social. Recuperado de:
<http://proyectoyonofui.blogspot.com/>

ANEXO

ENTREVISTAS REALIZADAS A FOTÓGRAFAS, FOTÓGRAFOS, EX DETENIDAS Y TALLERISTAS DURANTE 2017

Víctor Hugo Bugge	141
Gian Paolo Minelli	157
Martín Báez	178
Héctor Río	188
Pablo Toranzo	198
Carolina Camps	215
María Eugenia Cerutti	230
Alejandra Bartoliche	239
Isabel de Gracia	250
Magdalena Juricic - Taller Rancho Aparte	263
Alejandra Marín, Marta, Gimena y Reina- Taller Yo No Fui	287
Marta- Taller Yo No Fui	310

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Víctor Hugo Bugge realizada el 12 de diciembre de 2017.

E:¹ –Estas preguntas van a ir puntualmente a tu trabajo de fotografía en cárceles, contame cómo fue que llegaste a fotografiar la cárcel de Caseros.

VHB: –La historia, el primer contacto que yo tuve con Caseros fue, creo, que en el año '78. Hubo un ahorcamiento ahí, en pleno proceso militar. Entonces, “el Proceso” convoca a los medios para demostrar que la cárcel era de máxima seguridad, que no podía haber habido nunca un asesinato, o algo por el estilo. Entonces, en esa movida en donde van todos los medios nacionales e internacionales –porque fueron la agencias internacionales–, me colé. Llegué, y cuando llegué a la cárcel, me encontré con que, viste, era, es, yo siempre lo supe, pero después lo viví. Que de la pared para adentro, de la reja para adentro es otra vida. Otra gente. Podemos ser todos iguales afuera, adentro no sé.

E: –¿Esto mientras estaba poblado?

VHB: –Sí. No estaba poblada cuando fuimos. En realidad había muy pocos presos. No te olvides que era una cárcel de encausados. Lo que pasó fue lo siguiente: la cárcel de encausados implica un tipo por celda. Y hay versiones que dicen que llegó a haber un promedio de ocho por celda. Así que imaginate el hacinamiento. A partir de la primer visita quedé muy *shockeado* desde lo visual con el tema, y siempre seguí con mucha atención la metamorfosis y los pasos de la cárcel con el tiempo. Era una cárcel de máxima seguridad y en una toma, ese empezó a destruir todo: empezaron a aparecer agujeros, “buracos”, y era como que el edificio empezaba a tener ojos ¿viste? Y, claro, yo me entero después. Había dejado de ser de máxima seguridad. Porque si había ojos y había muchachos que estaban limpiando lo que sacaban, las banderas y las manifestaciones. ¿Sabés qué fue lo que pasó? ¿Dónde fracasó? En las estufas, en los radiadores que había sobre las paredes que eran más o menos de este largo. Sí, de este largo. Los chabones, cuando se producen las tomas, se ve que en algunas de las tomas los empiezan a mover para rescatar algún elemento de defensa, para avanzar o para rescatar fierros. Y ahí descubren que había ladrillo hueco. Y ahí se acabó la cárcel de máxima seguridad.

E: –¿Sabían cómo escapar?

VHB: –No sé si cómo escapar. Sino cómo visibilizarse de alguna forma contundente. Así era la imagen de “los ojos” –digo yo–, que pensé cuando la ví desde adentro. La persona que me acompañó me contó un poco de esa historia, y ahí pensé: “¡Oh, terrible!”.

¹ E= Entrevistadora.

E: –¿Por qué después elegiste hacer estas fotos, en un lugar que ya estaba deshabitado?

VHB: –Porque yo no quería agredir más al tipo que estaba ahí ya agredido por el Estado. Ahí estaba la ausencia del Estado en su máxima expresión. Yo lo viví en el período '78-2000. Y bueno, cuando queda vacía la cárcel digo: "me mando". Había visto un par de fotos de algunos fotógrafos, pero como que a mí no me mostraba nada lo que habían hecho.

E: –¿De quiénes te acordás?

VHB: –No, no me acuerdo, a los pibes los mandan. Yo voy, pido permiso y entro. Y ahí estuve no sé si quince o diecisiete días, desde que amanecía hasta que oscurecía.

E: –¿Y eso cómo fue? ¿Tuviste que pedir un permiso especial?

VHB: –Hablé con una persona. Después con otra y entré.

E: –¿Entrabas solo o ibas con un guardiacárcel atrás?

VHB: –El primer día fui con un guardiacárcel que me contó algunas situaciones. Después, al segundo día, me volvió a acompañar y ya al tercer día, bueno, de alguna forma me las rebusqué para que me deje solo. Lo único que siempre llevé un compañero mío de acá, para que viva la experiencia porque solo si, yo te digo, te dejo sola ahí adentro y no te quedás. No, no te quedás.

E: –¿Y ahí adentro vos veías otros fotógrafos también fotografiando o estaban ustedes dos solos monstruoso lugar?

VHB: –Solo, solo. No había nadie.

E: –Genial. ¿Qué te pasó cuando estuviste ahí adentro?

VHB: –La idea era no agredir al detenido. En la soledad vi más gente de la que hubiese podido ver si hubiese estado fotografiando la cárcel habitada

E: –Dieciocho días fotografiando. ¿Entrabas a la mañana y te quedabas?, ¿cómo era?

VHB: –Mirá, el 11 de septiembre, el día de las Torres Gemelas, bueno, ese día yo me enteré del atentado a las cinco horas de haberse producido. Estando ahí adentro.

E: –Ah, vos estabas ahí adentro.

VHB: –¡Mirá cómo se puede llegar a vivir adentro de una cárcel! Ignorando todo...

E: –Sí, totalmente aislado. Vos sabés que después existió como un proyecto de

convertirla en un edificio público. ¿Seguiste el caso, en qué quedó?

VHB: –Mirá, cuando yo entré empezaron a pegarle a las paredes.

E: –Claro, porque empezaron a llevarse partes, se vendían cosas.

VHB: –Prácticamente dicen que la idea era esa, o fue esa, o que pasó eso. Evidentemente lo que no supieron es que, yo cuando estuve ahí estaba viendo que estaban tirando abajo algo que podría haber sido un museo, como fue Alcatraz, para que la gente vaya y vea lo que pasa ¿no? Lo que puede pasar.

E: –¿Y creés que cuando estuvo en funcionamiento este penal tuvo alguna particularidad frente a otros? ¿Y por qué?

VHB: –Lógico, olvidate. Era lo más importante que hubo en la arquitectura de esa época. No sé si había ni siquiera hoteles de esa magnitud.

E: –¿Y como penal?

VHB: –Mirá, yo cuando entré el primer día, ese que te cuento, era decir "bueno, acá se van a rescatar... se va a rescatar el ser humano". Era toda la sensación de que el paso del detenido iba a ser, entre comillas, ligeramente escueto para decirlo. Para que se entienda, podría ser la sensación que te da, que el tipo no la iba a pasar tan mal ahí.

E: –¿No?

VHB: –No, porque estaba el baño, la cama, la luz, la higiene absoluta. Pero bueno eso al principio, cuando fui después, cuando yo vi lo que vi al final ¡Uoh!

E: –¿Te cambió la perspectiva?

VHB: –Lo que pasa es que ahí, cuando yo te hablo de la ausencia del Estado, te digo que estuvo ausente y claro, por eso, en donde tenía que haber uno había ocho o siete o seis presos. Rompieron todo. He visto rejas dobladas. Y no se doblaban con una máquina ¿eh? No, muy terrible.

E: –¿Y tuviste alguna limitación? Bueno, fuera de esto que me decías, que solo no entrabas, que solo no sabés si podrías haber estado ahí.

VHB: –No, limitaciones, con la cámara no las tenés. Yo con la cámara no tuve problema.

E: –¿Y con respecto al lugar?

VHB: –Lo mío fue muy poca fotografía convencional. La mayoría fue todo micro, micro. Microfotografía o macro fotografía. Yo quedo enganchado con una frase de este tamaño,

así, donde yo estaba caminando –no había arrancado viste–, había quedado ahí, cuando veo una escritura. Me acerco y, yo lo cuento ahí creo: "Hijos míos, algún día papá volverá". Algo así: ¡Pum! Y ahí arranqué y dije "...de acá no me voy más...". Fotografié todo ¿eh? Son como 7800 imágenes.

E: –¿Por qué elegiste representar o armaste después en tu libro ciertas secciones? Como por ejemplo esto, de lo que fue “el fútbol”...

VHB: –Tuve la colaboración de una amiga. Es que fue tanto lo que fotografié que no había forma de ordenarlo. Entonces decidimos hacerlo temático. Lo que pasa es que cuando vas haciendo libros, a los dos años lo ves y lo querés tirar. No te convence, no te convence mucho. Pero bueno, en el momento estábamos re convencidos de que era así. Después hice una edición nueva de Caseros distinto tamaño. Muy acotada. Fue una edición limitada que me pidieron.

E: –¿Cómo describirías los espacios de una cárcel?

VHB: –No hay espacios, realmente no hay espacios. Los espacios los generás vos en la medida que tengas la cabeza ordenada, porque es muy difícil. Yo desde la soledad, desde mirar la soledad, las ruinas, la inmundicia, el abandono y todo lo que te puedas imaginar de horrible en esa soledad en la que estaba en ese edificio... Tenés que pensar que el que hizo un dibujo de la magnitud que lo hizo, es porque se estaba liberando. Pero habrá sufrido también, es muy fuerte, pero de todas maneras el ser humano se manifestó. Yo lo que más lamenté cuando veía los martillazos y la destrucción era que estaban tirando obras de arte ¿viste? Estaban tirando algo que dentro de 2000 años hubiese sido...

E: –¿Qué habían hecho los propios presos decís?

VHB: –Las escrituras, las frases, las pinturas. Era un museo. Salvando las distancias, pero estaba todo “el hombre” manifestado de alguna manera. Quizás el tipo que dibujó algo ahí nunca supo, ni pensó, que iba a poder dibujar algo. Pero el encierro le produjo algo. El tipo que dibujó la ballena saliendo ¡Fuaa! No, hay que tener... sin subestimar a los grandes ¿no? Pero ese fue grande.

E: –Y a vos, como fotógrafo, ¿qué te pasó al estar ahí fotografiando sabiendo que ahí había y habitaban personas que estaban privadas de su libertad? ¿Te parece que es diferente estar fuera o dentro de la cárcel? ¿En qué sentido?

VHB: –Y... el sol. Ahí no tenés el sol. Por más que tengas pasillos largos, en esos pasillos... tenía que haber habido uno y capaz que había siete o seis u ocho. Ahí está el quilombo. Me contaban que hay una situación que se llama “la palomita” –hay una foto que

vas a encontrar ahí: un género con una piedra atada—. Esa piedra y ese género se unían con pedazos de tela, de hilo, de alambre, de todo lo que pueda ser una extensión para contraer la piedra. Y eso iba a la calle. Ahí se cargaba lo que se necesitaba, no sé si textos, pastillas o lo que se te ocurra. Y el tipo, el que estaba preso, desde esta punta, cuando le hacían la seña de que habían cargado, corría setenta metros por el pabellón para que la piedra le venga a él. Pero en el trayecto habían chabones que querían sacarle, querían interceptarle “la paloma”.

E: –O sea que había comunicación con el afuera.

VHB: –Sí, continúa. Mirá, según lo que me contó un guardiacárcel, quisieron hacerles un curso a todos los del Servicio Penitenciario Federal para interceptar el diálogo, los ademanes, entre el detenido y el familiar. Y nunca pudieron penetrar al idioma de ellos. Nunca pudieron, vos sabés que no lo entendían. Tuvieron que hacer un curso y todo.

E: –¿Creés que existe algún concepto que articule, si vos tuvieses que describir con unas pocas palabras, todas las fotos que se publicaron en el libro?

VHB: –El tatuaje de la tumba. Yo le digo el tatuaje de la tumba. “La tumba” es la cárcel en el lenguaje “tumbero”. Entonces, la tumba es la cárcel y el tatuaje fue lo que yo fotografié. Porque estaban las paredes tapadas, pintadas, pero tapadas. Hay mucho trabajo hecho, no sé si con un clavo... porque está tallada la pared. El negro se esmeraba quemando plástico o prestobarba, betún, no sé. Después los colores, no sé, alguien los verá. Había un fresco ahí que medía cincuenta, sesenta metros de alto, de azulejos: muy fuerte.

E: –¿Por qué elegiste ponerle ese nombre a tu libro? ¿Creés que existe cierta desubjetivación de la cárcel en relación a los internos? Digamos, que les va quitando su identidad, que los vuelve a todos iguales.

VHB: –Es difícil porque yo creo que el estado emocional de un tipo en libertad no es el mismo que el que está ahí. Y más en la situación de promiscuidad que los tuvieron. Si vos vas a ciertos lugares donde ves que hay un destrozo arquitectónico de una magnitud tan terrible, quiere decir que ahí hubo un tipo en estado de desesperación que la única alternativa que tenía era la de destruir. Y estaba el que pintaba. Ese que pintaba también capaz que destruía. Porque estaban mal encerrados.

E: –¿En qué sentido decís mal encerrados?

VHB: –Y, claro. Porque hubo gente que estuvo muchos años presa en una cárcel que era para encausados. Vos imagináte que el proceso de una causa es un año, y los tipos están ocho.

E: –Y tus fotos, ¿las mostraste en algún lugar? ¿Hiciste una muestra?

VHB: –Sí, hice una muestra en la SIGEN [Sindicatura General de la Nación]. Las fotos todavía las tengo ahí guardadas. Sí, estuvo bastante interesante. Agarré un momento delicado, porque ya había una transición política... Vino el 20 de diciembre. Un quilombo. Me cuesta guardar, pero las tengo intactas las fotos, debo haber perdido tres o cuatro imágenes en una mudanza.

E: –¿Hiciste después una nueva selección de esas fotos?

VHB: –Sí, la selección la hago yo. Yo tuve la colaboración de Jimena Durán, creo que es de la UBA, de Diseño. Fui a hace muchos años a dar una charla en la UBA. Ella tuvo la capacidad de ordenarlo y decir “Bueno, vamos por temas”. Y chau, salimos. Si no era un quilombo.

E: –Y antes de hacer el trabajo, ¿conociste a algún colega tuyo que haya trabajado también en cárceles?

VHB: –Adriana Lestido, sí: “Cárcel de mujeres”. Hay otro chico Jorge Sáenz que está en Paraguay, que tiene un buen trabajo de esto. Pero ya el problema es que yo jamás, yo no soy de fotografiar al ser humano en estado, digamos, no apto...

E: –Vulnerable, claro.

VHB: –Claro, yo no soy de esos.

E: –Existe otro fotógrafo que se llama Gian Paolo Minelli, que lo entrevistamos también, que trabajó también en la cárcel de Caseros vacía. Es un trabajo con un tinte artístico. Se ve como una diferencia por ejemplo en los colores, quizás tu trabajo es como más sombrío, más lúgubre, y el de él es como muy luminoso, como para pensar así contrastes.

VHB: –Lo que pasó es que yo usé la luz del lugar. Lo que pasa es que las formas, en fotografía están los tipos que se formaron de una manera, y están los tipos que se formaron de otra manera. Yo soy de una generación de tipos “de quebracho”, que jamás leyeron libros y que les importó un carajo la teoría fotográfica, jamás perdieron la imagen, ni la armaron, ni la inventaron. Yo no sé si mi mirada, si mi forma podría haber llevado algo artificial. Está bueno que lo hayan hecho, pero la realidad yo no lo entiendo. Si está sucio no la puedo limpiar. No estoy hablando del colega que nombrás vos. Yo no toqué nada. ¿Sabés que me pasó? Estuve con un tipo que estuvo 38 años preso. ¿Escuchaste lo que te dije? Y me dijo, “Nunca te lleves nada de la tumba”, porque es mufa eso. En el interín que

yo estaba caminando los pasillos esos, y pensé que ya había cometido el error, me había llevado una ventana de hierro, de las mirillas, y un par de boludeces más, no me acuerdo. Yo no le tendría que haber hecho caso, porque todo eso se quemó, se tiró o no sé qué. Y yo tendría que haber traído todo. Porque yo tuve tantas cosas en mis manos, pero no toqué nada. ¡Y vos sabés que estuve horas enteras buscando las facas! Hasta que la encontré, una faca, una faca. Después había elementos que vos te dabas cuenta que lo habían usado para el ataque o para la defensa, y... no toqué nada. No moví nada.

E: –¿No montaste nada en ningún momento para las fotos?

VHB: –No. Y aparte, cuando pregunté "¿Por qué quedó colgado el calzoncillo?" Porque cuando te dicen "salida" hay que armar el mono y pirar. Esa es la respuesta, "armar el mono y pirar". Y si te olvidaste algo, te lo olvidaste.

E: –¿Qué importancia creés vos que tiene la fotografía en sí para la sociedad? Para la gente que la mira, en este caso, por ejemplo, entraste en un lugar que no cualquiera entra. En general no se puede entrar una cárcel. ¿Qué importancia tiene para vos que circulen esas imágenes?

VHB: –Y, hoy... a casi 17 o 18 años de haberse demolido ¿la importancia? No sé, para mí lo importante de haber hecho un laburo es mostrar que seguimos siendo unos inconscientes con nuestra memoria. Porque mejor hubiese sido que esté el edificio... pero bueno, evidentemente hay otras formas. Los muchachos que decían ciertas cosas, no tienen la misma mirada de uno ¿no? Yo hubiese preferido que esté la cárcel. Que se hubiese transformado en un museo. Había tanto espacio para generar actividades culturales, para que el mismo barrio sea compensado con todo lo que le pasó en su momento, con todo lo que hubo ahí adentro, no transformarlo en un museo del horror, pero también mostrar el horror pero que sirva para algo. Hubiese sido útil tenerlo para desarrollar un montón de actividades. No se puede tirar abajo como se hizo. A mí me dolió mucho. Yo estuve con post traumático después del laburo un tiempo largo. Quedé muy afectado.

E: –Se me viene la pregunta, cuando vos estabas ahí adentro, de repente sacabas esas fotos, ¿y te surgía la necesidad de decir "quiero resguardar este lugar como construcción"?

VHB: –Totalmente.

E: –¿O también "quiero mostrarle a la gente cómo vivían los presos"?

VHB: –No, no. Yo la idea, lo primero que yo sentí que estaba haciendo era lo que hicieron ellos.

E: –Habitando esos espacios, caminando esas paredes...

VHB: –Sí, lo que me generó la mente con las frases ¿viste? Porque, inclusive, no noté mucha agresividad. Noté al hombre entregado, pero entregado y con mucho amor el mensaje. No hay... hay pocas frases agresivas.

E: –Como de piedad.

VHB: –Mucha religión. ¿Viste? Yo se lo llevé al Papa el libro, a Francisco. Este, cuando vio el título, me miró como diciendo... Claro porque viste que es "un largo camino hacia..." está escrito mal. Hacia la tumba. La vida es un largo camino hacia la tumba. Terrible.

E: –Y está muy bueno que hayas registrado eso como estaba así.

VHB: –Esa fue la tapa. Bueno, cuando caminaba era inmensa la cantidad de rosarios que había ahí. Y esos quedaron. Porque cuando entrás y ves, sin hablar desde ningún punto de vista religioso, pero cuando ves diez rosarios colgados en esa soledad decís, "¿Qué pasó?", "¿Qué pasó?".

E: –En tus fotos se veía como cierta oscuridad en el lugar, ciertos colores fríos, ¿también eso fue intencional o sucedió?

VHB: –No existía la posibilidad de retocar tanto. Era la primera etapa digital. Los píxeles eran así, mirá. Aparte yo no retoco nada. Si hubiese sido otro, acentúo la imagen, profundizo, no pero no estoy en esa línea.

E: –Y, si tuvieses que hablar a nivel estético, como el uso del gran angular que se ve en tus fotos, ¿buscabas eso? ¿Por qué?

VHB: –Hay un momento en donde el angular era necesario para mostrar lo monstruoso del lugar. No había otra forma. Pero predominó más el lente corto, inmediato, porque las fotos inmensas eran muchas, pero lo pequeño era más. Era más. Yo iba con un angular y con un "micro Nikon".

E: –¿Qué te pasaba con los distintos momentos de luz en ese lugar tan enorme?

VHB: –No sé si lo tengo como un tema ese. No, no, porque no la uso ¿viste?

E: –Veías la foto y la hacías...

VHB: –Y aparte la metodología era entrar y, ni bien mi mirada encontraba algo, levantar la cámara. No iba para acá o para allá. Era como que la cámara caminaba y hacía foto. Pero no iba especulando. Porque con la cámara vos podés hacer una cosa, podés hacer otra,

podés correrte y sacar. Yo no hice esa.

E: –Bueno, pero después sí, quizás hubo una selección, por ejemplo, ¿qué lugar tuvieron las rejas? Vos estabas en un lugar particular, en donde había rejas, y eso se veía y se ve mucho en las fotos.

VHB: –Sí, hay una foto que hay una puerta soldada de hierro con un agujero, y yo me metí dentro de la celda, agarré la cámara y la saqué del lado de adentro. Porque es impresionante. Porque nunca voy a enterarme, ni a saber por qué esa puerta estaba soldada de una forma impresionante y un agujero. Rarísimo. Después hay una secuencia de las puertas verdes, que son como buzones que ahí te daban la bienvenida.

E: –¿Y las rejas qué lugar tienen en tu trabajo, las querías mostrar, elegiste mostrarlas?

VHB: –Si vos vas a fotografiar la cárcel y no fotografiaste las rejas tenés que dedicarte a hacer otra cosa. Las rejas, el patrón de la mirada.

E: –Pero puede ser también una elección estética.

VHB: –¡No! No, no, pero la cárcel son rejas.

E: –Claro, vos querías mostrarlas, hubo una decisión ahí...

VHB: –Pero está, está equilibrado, no es que la reja fue la protagonista de mi laburo. El protagonista de mi laburo fue el laburo que hicieron estos tipos adentro.

E: –¿Hay algo que hayas decidido no mostrar?

VHB: –No, todo lo que se vio. Lo que habré editado, que habrá quedado, pero fue reemplazado por otro. A mí me llamó la atención haber encontrado mucha política, mucho Perón ¿viste? Después de tantos años hay una foto de Perón y de Evita, de Charly García, de Diego. Diego era continuo.

E: –También estaba la imagen del ídolo, ¿no?

VHB: –Sí, sí. Había de Gandhi, la Madre Teresa, o sea, estaba reducido, en menor cantidad de seres humanos, pero estaba el mundo ahí, ¿no? Había de todo. Olmedo, Mafalda ¿viste? estaba la Argentina. Después, hay una serie de fotos que son género, son como frazadas, no sé si las recordás. Como carpas, que hacían para encuentros sexuales. Había un amplificador, una radio, y se levantaba el volumen, y había relaciones.

E: –Sí, también se ve en las paredes la idea de la representación de lo sexual ¿no?

VHB: –Bueno, hay una parte que es travestis, viste que se dibujaba. Según lo que me contaban se dibujaban sin los brazos y sin las piernas, porque su belleza estaba manifestada, son lindos autorretratos. Porque viste que está el pabellón de determinada gente, de ta ta ta, todo ahí discriminado, ¿viste? Distintos pabellones para distintos casos.

E: –**Se ve particularmente en tu trabajo como que vos representás el edificio, pero también el afuera, las ventanas ¿no? Nos llamó la atención eso.**

VHB: –Siempre trato de que pase eso cuando hago una foto. Si lo logro no sé, pero lo busco. De acá, ¿viste? Porque si vos estás afuera y yo tengo la posibilidad de estar adentro, yo te tengo que mostrar a vos lo que estoy viendo, y que vos sientas que estás. Ese es el laburo del fotógrafo.

E: –**¿Qué lugar tenía para vos esto del paso el tiempo? Por ejemplo, se ve en las propias paredes, en los calendarios que van tachando, son muy fuertes esas frases escritas, que las registraste y las ponías ahí. ¿Qué te pasaba a vos como fotógrafo? ¿Notabas ese paso del tiempo en ese lugar monstruoso o en la vida de los presos?**

VHB: –Sí, porque aparte vos lo veías. Te encontrabas con épocas, con calendarios de 1983. Y estabas en el 2001. Mirá, yo tengo un trabajo hecho en el año '84, en un hospicio en Misiones. Tengo una amiga allá periodista que había hecho un laburo que me mostró y le digo “Quiero ir, llevame”. Y ahí aprendí, primero entré, y era como que entraba yo y se empezaban a acercar todos ¿viste? Entonces, la cámara me la puse al costado y me senté con ellos a hablar ¿viste? Fue muy impresionante. Después les pedí si por favor, si no les jodía, si les podía sacar unas fotos. Y ahí aprendí que hay que por lo menos saber, si vas a fotografiar al ser humano, tenés que por lo menos conocerlo.

E: –**¿Cómo era el trabajo de tu amiga que me comentabas?**

VHB: –Ella hizo un reportaje con los tipos, son personajes muy duros. De ahí estuve siete meses muy dedicado a esto de la cabeza. Porque estuve tres horas intensas, una dedicación muy fuerte. Tal es así que yo me iba de los pisos, como había aire libre en el medio del monte y todos se venían conmigo. Todos los internos se vinieron conmigo. Yo les di cigarrillos, hablamos. Había una persona que se creía Evita, la otra que era esto, lo otro. Me decían: “Me están llamando porque me van a dar artanes y capaz que por tres días no me levanto”. Algo así te contaban. Y la última foto –que dónde está el negativo ese– yo me voy casi llorando ¿viste? Y me doy vuelta y los miro y levanté la cámara y tengo la foto mía así como una *selfie* de los años '80. Y todos los tipos mirándome, porque había llegado alguien, pero con una caricia, un distinto, ¿no? No con el laburo que tienen que hacer los enfermeros o los médicos... Pero la cárcel también me dejó muy shockeado.

E: –¿Nunca te dieron ganas después de entrar a una cárcel y seguir fotografiando?

VHB: –Yo fui cuando Kirchner apretó el botón y tiraron toda la última parte. A mí no me causó ninguna gracia verla destruida. Y no pasé más. Yo iba a la cárcel con el auto y cuando llegaba y la veía estaba feliz. Primero porque ya no estaba más como cárcel, estamos hablando del edificio, era una “ex cárcel”. Y después, cuando un día pasé y no la vi... Después tuve que ir al Garrahan. Cuando yo estaba dentro del edificio, en el momento en el que yo hacía esto me encontraba con el hospital de niños, ¿viste? Y ahí es donde en mi cabeza se me armaba el quilombo de, por un lado, ahí había estado el hombre destruido arruinado encerrado, y en el otro lado estaba el pibe, el nene que se estaba muriendo. Todo un tema.

E: –¿Cómo describirías tu trabajo? ¿Artístico, documental, artístico-documental, o ambas cosas? ¿Cuál es tu opinión respecto a estas “categorías”? Es decir, si tuvieses que caracterizar tu trabajo, ¿cómo lo harías?

VHB: –Mirá, hay un tema puntual que, no sé si es la respuesta adecuada, si vos vas a fotografiar temas puntuales como ser el de la cárcel, yo personalmente creo que no hay que alterar el lugar. No tenés que abusar de profundizar en el tema. Porque en la fotografía hay gente que fotografía gente de la calle, por ejemplo, en estado mal. Y ya se creen que están haciendo la revolución los pelotudos estos. ¿Me entendés? Y yo con eso no convivo. Porque yo hice ese laburo pero estuve dos o tres horas sentado con el tipo, cuando tenía olfato, oliendo olores con los cuales él convivía, que para nosotros no sería nada agradable, entonces ¿viste? Medio como que soy un tipo raro en ese sentido.

E: –¿Tenés cuestiones éticas que te parecen necesarias al fotografiar?

VHB: –No, porque cuando vas a un lugar podés hacer mucho daño ¿viste? Y yo los conozco, son ocho los monos. A mí no me caben esos. No, no, no.

E: –Otro de los fotógrafos que estuvo en la cárcel de Caseros nos contaba que cuando entraba que cuando entraba daban ganas de vomitar porque había olores terribles.

VHB: –A mí no me pasó lo de vomitar, pero sí tenía un ingreso por la espalda de algo que no te voy a saber decir nunca qué fue. Y eran unas contracturas demoledoras, pero muy, muy fuerte. Por eso decidí siempre llevar a un amigo, después terminaba en casa mal. Pero había un peso por la zona de la espalda y la nuca que era terrible.

E: –¿Y qué te pasaba? ¿Pensabas en los presos o pensabas en el lugar cuando

estabas en tu casa?

VHB: –¿Viste lo de la energía y toda esa historia? Yo creo. Y algo pasa. A mí me pasó, yo tuve que ver a un traumatólogo. Paré una semana, fui a un traumatólogo porque no podía terminar el laburo, porque era muy fuerte. Todos los días pasaba lo mismo. Después me volvió a pasar en el Vaticano también, que sacaba fotos sin foco. Digo, ¿cómo puede ser? ¡Soy un boludo! Me dieron la posibilidad de fotografiar cuando asumió Francisco, ¿viste? Y sacaba, y miraba, y estaba fuera de foco...

E: –O sea, ¿te pasó en la cárcel y ahí? ¿Recordás algún que otro lugar que te haya pasado algo así tan fuerte?

VHB: –No, situaciones delicadas, pero así de disociación por lo emotivo no. Yo creo que fue más que nada, no voy a comparar la cárcel con el Vaticano... En el Vaticano creo que era Miguel Ángel que te decía acá no te vengas a hacer el vivo porque lo inventé yo a esto. Pero en la cárcel te das cuenta de que sí hay una energía, y hay una cosa que te partía el cuerpo.

E: –Creo que no me respondiste esto de si tuvieses que caracterizar tu trabajo, ¿es documental, artístico, ambas? ¿Vos creés que hay arte también en la fotografía?

VHB: –No me gusta entrar a definir mi profesión. Pero en principio es informativo, documental.

E: –O sea, que primaba esta idea de documentar y mostrar, que sirva de documento histórico este trabajo.

VHB: –Sí, a mí un amigo alemán me dice, "en este país este trabajo se hubiera premiado". Y te estoy hablando de un amigo, no de un alemán cualquiera, de un tipo con un nivel intelectual, historiador, un tipo... y me dijo "esto en mi país se hubiese premiado". Lo dijo sabiendo que había caído el edificio. Ellos no tiraron ninguno, ninguno de estos centros de exterminio Nazis. La mayoría están en pie. Y vos vas ahí y te das cuenta de lo que pasó. Y esto fue prácticamente parecido, salvando las grandes diferencias, pero sin embargo estuvo en el peor de los infiernos. Si hablamos de la Capital Federal, el peor de los infiernos fue la cárcel de Caseros.

E: –Sí, de hecho hay una foto en donde vos registrás esta idea de Virgilio y Dante, que esto es un infierno, realmente acá se vive esto...

VHB: –Y ese tipo qué hizo, loco, porque no es una fotito, no es micro. Esa tiene 20 metros, tallado, cómo lo hizo no sé. Yo no toqué nada. Yo iba mirando... Virgilio y Dante. Ya está, es muy fuerte.

E: –Sí, esa foto es impactante.

VHB: –Y dónde la encontré aparte... Porque ahí, fijate con atención, que hay algunas ventanitas en las celdas, algunas tienen rejas. Era la luz, dónde falla la cárcel, segunda falla, cada pasillo, cada pabellón estaba separado por un pasillo donde está el ingreso de las cañerías de agua y de luz. Y vos veías que estaban todas rotas, las ventanas ¿viste? Entonces, un día pregunté por el tema, y el chabón me dice: "mirá, acá hubo una banda que se llamaban 'Los Pitufos' que se metían en los pasillos, le daban a los vidrios y se robaban lo que había adentro de la celda. Y no los podía agarrar nadie, desaparecían". Bueno, después *googlealo*. Mirá cómo se movían 'Los Pitufos'. Los tipos entraban a los pasillos que eso no sabés lo que era, está fotografiado el pasillo. Todas las cañerías, todo. Y rompían los supuestos faroles y ahí choreaban. Se llevaban todo lo que podían. Y no los podían agarrar, porque el tipo estaba encerrado...

E: –¿Cómo creés que influye la subjetividad del fotógrafo cuando hace el recorte que hace? Vos como fotógrafo decís “bueno, tengo la posibilidad de estar acá adentro, saco esta foto, por ejemplo”. Le estás mostrando a quien va a ver eso después cuando circulen tus fotos, viendo las cosas de un determinado modo. ¿Creés que existe una subjetividad?

VHB: –En el caso de la cárcel, no. Porque yo caminé como una cámara. Es como que yo te diga bueno, vamos, arrancamos, y salir a caminar. Yo caminé así. ¿Entendés lo que digo?

E: –Sí, intentaste ser lo más “objetivo” posible.

VHB: –No te estoy mintiendo ni nada. Te estoy diciendo la posta, yo hice esa, yo me propuse hacer eso porque si no era incompatible con... primero que no tenía que alterar nada porque en un momento tenías que caminar despacito, y entrar y salir a cada celda no fue una cosa menor. Te imaginás que si vos perdés, vos entrás a la celda y lo que te sorprende es lo que fotografiás, te quedás y entrás a mirar, salís y te metés a la otra, no sé cuántas celdas hay.

E: –¿Ibas piso por piso en todas las celdas?

VHB: –17 pisos, todas las celdas. Hasta la terraza tengo fotografiada. No, no es joda. Y el primer día anduvo el ascensor, después no anduvo más. Así que a caminar. Y dale para acá, y dale para allá, y dale para acá, y dale para allá. Interpretás cómo son los edificios, ¿no? Uno acá, otro acá, pero adentro había luz y sombra. Ingresaba, la ventana en una celda que ingresaba continuamente la luz, pero en otra no había nunca.

E: –¿Entrabas a la mañana y te ibas a la noche?

VHB: –Cuando se iba la luz... cualquiera puede hacer la revolución con dos fotos, eh. Pero no es así. No, yo me la fumé enterita, toda. Toda, toda... No hubo lugar donde no fotografié.

E: –Y si tuvieses que describir en dos palabras la cárcel de Caseros, ¿qué te quedó?

VHB: –El infierno. Barra, "Fracaso del Estado". Ausencia del Estado. Ausencia del Estado igual a infierno. Sí, muy duro. Yo la vi cuando el Estado estaba presente, vendiendo su proyecto de supuesta posibilidad de un buen pasar. Y dejó de estarlo y terminó así Caseros.

E: –¿Y creés que existe una posibilidad de que el preso vuelva a reinsertarse en la sociedad después de estar ahí adentro? ¿Qué sensación te queda a vos?

VHB: –Y... ¿viste? Los seres humanos somos como somos. Habrá salido alguno, el que salió se recuperó y el que no salió no se recuperó. Yo no podría opinar en esos términos... Mirá, yo conocí pibes que se reinsertaron en la sociedad y otros que no. Vos y yo estamos hoy así y mañana no sabemos qué nos pasa. El ser humano... somos, tenemos conflictos. Aparece algo y apareció. Yo conocí un pibe que le fue muy bien. Y conocí otros que no. Que no estaban bien.

E: –¿Por qué creés que las cárceles son lugares restringidos para pensar la imagen?

VHB: –Bueno, pero yo, cuando yo te decía que fotografié un museo, ya supera la... yo creo que queda chico decir "fotografié la cárcel". Yo fui a fotografiar una cárcel y me encontré con un museo o con los tatuajes del ser humano. Esa fue mi sorpresa. Por eso yo me recorrí todos los pisos, todos los pabellones y todo lo que vos te imagines.

E: –¿Y por qué buscabas la faca cuando decías "quiero buscarla, quiero encontrarla"?

VHB: –Y porque la faca es un elemento impresionante en la cárcel. Representa un elemento de defensa. Y de ataque. Es como cuando vos me decías la reja. Y si vos vas a la cárcel y no encontrás la reja, no estás. Y el simbolismo de la cárcel es la faca. El elemento contundente que usa el tipo, el colchón. Yo veía colchones enteros. Pensar que estos colchones se quemaron en las tomas. Colchón, faca, y bueno... después la destrucción. Colchón, faca, destrucción: esos son los tres, cuatro símbolos, elementos que tenés que encontrar en una cárcel, ahora no me acuerdo de otro. Lo que pasa es que a mí me costaba encontrar los tres, ¿viste? Hasta que la encontré. Creo que la encontré en el primer piso, cerca de una enfermería.

E: –¿Y si tuvieses que hablar de esta imagen de lo que es el infierno, pero alguna otra imagen que también te haya impactado mucho, estos dibujos, en las paredes?

VHB: –Todo. Encontrar a la Madre Teresa en la pared era lo que te daba la posibilidad al otro día de venir a seguir sacando fotos. Te nombro la Madre Teresa porque fue una cosa fuera de lo común en nuestros tiempos. Y estaba...varias, varias fotos de la Madre Teresa.

E: –La religiosidad como parte de esperanza, de fe de los que estaban ahí adentro...

VHB: –Sí, seguro, “sacame”, o “acompañame”, no sé.

E: –¿Creés que hay una diferencia entre mostrar esa faca sin la persona, y si hubiese estado editada, y si te hubiese mostrado algún preso?

VHB: –No, pero yo no hubiese ido nunca. A no ser que haya una decisión, o sea si hay mil detenidos y ochocientos me invitan, yo sí voy. Pero yo meterme a invadirlos no. No se hace eso. Yo puedo ir a una cárcel hoy si quiero, pero no, no lo haría nunca. No, porque está el ser humano en un estado que no se muestra. En desventaja. Más allá de sus culpas o de su inocencia. Quizás en ambos casos. No, al ser humano en desventaja no hay que agredirlo con la cámara.

E: –O sea, ¿decís que ir a fotografiar una cárcel con personas adentro no es ético para vos?

VHB: –Para mí no. Ahora, si vos tenés que hacer una foto con la intención de derrumbar una situación que pasa ahí adentro, quizás sería el primero.

E: –Derrumbar una situación, ¿en qué sentido lo decís?

VHB: –Si vos te enterás que es con la intención de que a través de tu fotografía se derrumbe una situación no apta, por decirlo de alguna manera, vamos a hacerla. Pero el tema de mostrar al hombre, mostrarnos a nosotros en el estado de detención o con hechos delictivos mediante, como lo quieras llamar... hay que manejarlo con cuidado.

E: –¿Pero creés que es posible hacer eso a través de la fotografía, derrumbar situaciones?

VHB: –Sí.

E: –Esas situaciones serían las que vos pensás: “esto no está bueno, es injusto”...

VHB: –Pero yo no digo que no se haga. Capaz que me excedo en la forma de decírtelo. Pero yo no comparto ese tipo de fotografía ligera. Ahora, si vos me decís: "me voy a meter

en la cárcel, voy a estar un año preso y me voy a meter la detención adentro y todo", y ahí empiezo a laburar, bueno... ese es otro tema. Pero ir, porque te digo andá que están los presos ahí, no. No me cabe. ¿Se entendió o no?

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Gian Paolo Minelli realizada el 15 de noviembre de 2017.

E: – Me decías que actualmente estás trabajando de fotógrafo...

GPM: —Sí, yo tengo la suerte de que, como artista que trabaja con la fotografía, tengo dos caminos paralelos. Lo de la investigación personal, pero también tengo proyectos que son trabajos más claros diría, también, como una función definida, un pedido claro. Digo eso porque también el mundo del arte me tiene medio podrido. Porque estoy relacionado a un cierto posicionamiento casi de la marca. Entonces, el nombre como que se tiene que repetir. Todo el mundo repite "Eso hay que ver, eso hay que ver", y miran eso. Y no hay más capacidad de observar otras cosas. Te digo eso ahora porque justo estaba hablando con un amigo artista de Bruselas y me estaba diciendo lo mismo: que estaba medio podrido... él es artista más experimental, trabaja con sonido. Me decía que por suerte a veces logra hacer algunos proyectos que son documentales radiofónicos

E: –Sí, una cosa es vivir de algo y otra si lo lográs. Bueno, a veces se unen, ¿no? Como esta idea que un proyecto personal sirve también, después podés vivir de eso, pero no siempre.

GPM: —La fotografía tiene esa posibilidad. Ahora estoy haciendo un trabajo en el barrio de La Boca desde hace cuatro años. Tengo una exposición ahora en La Usina del Arte, y además es un proceso a seguir. Yo siempre trabajo con un tiempo bastante largo de producción.

E: – ¿Por qué te surgió esta iniciativa de fotografiar la cárcel de Caseros y por qué elegiste hacer fotos de este penal que ya no estaba en funcionamiento?

GPM: —Bueno, a ver... yo soy, ante todo, suizo italiano, de Lugano, Suiza. Cuando decido vivir en Argentina —eso fue al final del '99—. Yo trabajo sobre todo sobre el espacio público, sobre la ciudad, la periferia, el espacio urbano. Lo hago con una cámara con placa, con trípode. Es una cámara pesada, que no se puede esconder, es muy visible y lenta en todo su proceso. Después está en obra, es decir, desde el montaje, ubicarla, sacar la foto. Se sacan pocas fotos. Cuando salgo a trabajar puedo llevar conmigo ocho negativos, a veces diez. Pesan y cuestan. Entonces como que normalmente me limito a ocho. Usarlos es una decisión conceptual, es decir, decido, me concentro. Implica un tiempo lento de observación. Yo llegué a Buenos Aires desde otro país, desde otra realidad. Conocía el país por un proyecto anterior que había realizado en el '95, y empecé a hacer unos recorridos en donde no necesité llevarme mi cámara. Mi trabajo es más bien... hay como un trabajo preparatorio, muy largo donde no salgo con cámara. Es cierto que hoy tenemos los

celulares, entonces a veces uso el celular, porque lo tenés siempre encima para hacer alguna foto, para recordarme, para tener presente un lugar que quiero ir a fotografiar. Entonces, en ese momento, empecé a hacer todos unos recorridos por la ciudad de Buenos Aires, recorridos a pie. Saliendo de General Paz, viniendo hacia el centro por las diferentes arterias, es decir, me hice todo Rivadavia, todo el Camino de Cintura, el camino que viene de Lugano costearlo todo el Riachuelo. El proceso de caminar, de descubrir, es parte también de mi trabajo. Y ahí justo en una de esas caminatas –fue algo casual, la vida tiene muchas cosas casuales–, me encuentro con un amigo artista, Jorge Gumier Maier, que fue como un referente del Rojas en los años '80 y '90, y que ahora vive en el Tigre. Él me invita a su casa, vivía a una cuadra de la cárcel de Caseros. Yo en ese momento, por ser extranjero, veía en las noticias donde contaban que se estaban sacando los presos de la cárcel de Caseros, pero yo pensaba que Caseros era una cárcel en la provincia, la Provincia de Caseros, no en la Avenida Caseros. Y además una cárcel así, de casi... no sé cuántos eran, 19 pisos, metida en el medio de un barrio céntrico como es esa zona de la ciudad de Buenos Aires. Entonces, yo tenía en mi cabeza las imágenes de la tele que estaban mudando los presos. Y de repente voy a la casa de este amigo y me dice: "te muestro la casa". Subimos a la terraza y me dice: "mirá lo que tengo enfrente". Me encuentro con esa mole y le pregunto qué era eso y cuenta que era la cárcel de Caseros, que todavía en ese momento estaba habitada, es decir, había presos. Entonces me quedé con esta imagen y empecé a investigar sobre por qué esa cárcel estaba allí, la historia. Él me cuenta un poco de la historia de esa cárcel y al poco tiempo se libera totalmente de los presos. Entonces a través de buscar informaciones, el Ministerio de Justicia de ese momento organizó unas visitas, como una visita casi turística a la cárcel, porque en ese momento la información era que se iba a demoler inmediatamente. Era el período de De la Rúa, fue al principio del gobierno de De la Rúa. Las visitas que se habilitaban eran de un grupete con un guardiacárcel de guía turístico que mostraba todo. La mayoría de la gente que visitó la cárcel, éramos fotógrafos, periodistas, reporteros gráficos, pero había estudiantes de arquitectura, estudiantes de cine. Los reporteros sobre todo fueron ya con su cámara y sacaron todas las fotos que necesitaban en ese poco tiempo. Yo fui dos veces. En la segunda caminata que hicimos, la segunda visita, yo me quedé charlando después con el guardiacárcel y le dije: "mirá, yo trabajo con una cámara muy pesada, estoy acá, soy fotógrafo y estoy sin cámara. Me gustaría poder volver. ¿Cómo se puede tramitar?". Y él me decía: "mire, es muy difícil, no se puede, está todo organizado, todo depende del Ministerio de Justicia y hay que traer un permiso especial". Entonces pensé que no tenía chance en ese momento, por eso fui dos veces.

E: –O sea, ¿siempre tenía gente que custodiaba la entrada?

GPM: —Sí, sí, claro. Durante los tres años sucesivos siempre hubo personal del Ministerio de Justicia, de la Secretaría, guardiacárceles custodiando el edificio. También cuando se empezaron a demoler algunas partes interiores, que había una empresa constructora haciendo eso, igual la persona que se encargaba de la entrada y de la salida era siempre dependiente del Ministerio de Justicia y del Servicio Penitenciario. Yo siempre tuve suerte, porque justo en ese período inauguraba una muestra en el Teatro San Martín, en la fotogalería del San Martín, muy conocida, muy concurrida. Y justo me acuerdo de la cárcel de Caseros e invito al guardiacárcel que era como el capataz ahí, que había quedado como el encargado. Lo invito y viene. Viene a la muestra y ve mi trabajo —que era un trabajo que realicé en años anteriores en Suiza, en Francia— y me dijo: "entendí, vos no sos un reportero que venís a buscar como la cosa visceral, la suciedad. Veo que buscás otra cosa". Entonces me dijo que si quería que fuera la próxima semana y que me dejaba entrar. Y bueno, esa relación con este guardiacárcel duró dos años. Yo no tuve que pedir más permiso al Ministerio, iba directamente allí y él me dejaba entrar. Hasta que a veces me hacía bromas: "bueno, ¿cuándo terminás el trabajo? ¿Para qué seguís volviendo?". Porque fue un proceso muy largo.

E: —¿Cuánto tiempo fuiste?

GPM: —Y, fui durante dos años. O dos años y medio. Porque me costó mucho como fotógrafo y como artista entender, hacer una lectura de ese lugar. En edificio es enorme. Después de esa visita que hice al principio, que era más bien turística, después de ese "permiso" —entre comillas—, yo la recorría por donde quería. Ya no tenía más nadie que me siguiera. El guardiacárceles me dejó solo. Él me decía: "cuidate" y me daba un casco de protección. Además es también un poco como una historia así divertida que, como te decía antes, trabajando con una cámara de placa, en una ciudad que uno no conoce, a veces uno se siente un poco inseguro. Son muy visibles, vos llevás un trípode, tenés que ponerte debajo de un paño, sos vulnerable. Nunca me ha pasado, pero sos vulnerable. Dentro de la cárcel estaba totalmente seguro. Yo dejaba la cámara en el piso uno y me iba a recorrer. La dejaba ahí y nadie la tocaba. No había nadie, como que estaba en un lugar totalmente mío. De repente ese lugar se transformó para mí como en una especie de taller laboratorio en donde poder desarrollar mi trabajo, de una forma muy tranquila, con mi tiempo. Salía a comer y volvía. Tenía los horarios, digamos, del tipo que estaba haciendo su turno, cuando él terminaba me iba. Pero era un turno largo, es decir, podía ir a las nueve de la mañana y hasta las cinco o seis de la tarde.

E: —Y durante esos dos años, ¿ibas todos los días?

GPM: —No, iba una vez a la semana. A veces no iba por dos semanas y volvía. Porque

también necesito como un tiempo de lectura del material que estoy haciendo. Y además trabajando con un material analógico. Yo iba, hacía una producción de seis, siete, ocho fotografías. Después las tenía que mandar a revelar, esperar un tiempo de laboratorio de dos o tres días. Entonces eso me marcaba un poco el ritmo de mi producción. Al principio me costó mucho, fui casi durante seis meses, saqué fotos en blanco y negro. Pero no me gustaba lo que estaba haciendo. Hasta que de repente descubrí que había una luz muy linda en la cárcel, también por algunos materiales que los arquitectos usaron bastantes raros, increíble de encontrarse ahí. Por ejemplo los patios, los patios que eran patios cerrados que había cada dos pisos, tenía todos unos ventanales con vidrio cemento. Con paredones pero con entrada de luz, con unos vidrios azulados y vidrios naranjas. De repente, vi y como se iluminaba. Trabajé bastante en el último piso, donde había muchísima luz. Entonces dije: "acá tengo que empezar a trabajar con el color", porque se producían colores, luces muy raras. Luces anaranjadas, luces azules, donde los presos habían roto los vidrios entraba la luz directa del sol. Entonces ahí se produjo como un cambio. Pude ver cuál era el recorrido, más que nada que tiene que ver con el lenguaje fotográfico, que tenía que hacer.

E: —¿Creés que esa cárcel, cuando estuvo habitada por presos, tuvo alguna particularidad en relación a otras cárceles, además de esto que me decís que es monstruosa, que es enorme?

GPM: —Mirá, yo nunca trabajé en cárceles. Fue la primera y última vez, por el momento. Y tampoco me interesaba el tema de la cárcel, ni su historia. La historia la fui descubriendo haciendo mi trabajo. Mientras lo hacía, mientras investigaba, de hecho cuando hice la muestra en el Museo de Arte Moderno de este proyecto, invité a unos jóvenes realizadores de cine que habían hecho un documental que se llamaba "Libertad bajo palabra", si no me equivoco, que hablaba de la relación entre los presos y la familia que se quedaba en la vereda. Era impactante por ser una cárcel bastante anómala, un edificio altísimo en el medio de la ciudad. Yo me senté varias veces con ellos a ver el material que estaban grabando, el material de archivo que tenían. Ellos grabaron la mujer de un preso que todos los días, aparte de la visita que tenía acceso a la cárcel, es decir, el ingreso con todo lo que significa, ella pasaba a la tarde a hablar con su marido desde la vereda. Porque en esa cárcel no hay una distancia como pasa normalmente en la cárcel, que hay como un paredón y los presos están en los pabellones internos y es imposible comunicar con el afuera. La cárcel de Caseros no fue una prisión construida para condenados, eso tenía que ser... Al lado tenían que construir la ciudad, el tribunal, la ciudad judicial. La cárcel tenía que ser el lugar de paso mientras tenían el proceso, no de condena. Después bueno, hubo la dictadura militar, Videla la inaugura, y luego se transforma en una cárcel de presos políticos,

después una cárcel de condena o de gente que estaba esperando la condena, pero que se quedaban ahí años. Cuando vuelve la democracia, hay varios motines que destruyen varias instalaciones y ahí Alfonsín dicta un decreto que decide que los presos ya no tienen que estar encerrados en sus celdas, que no se encierran en sus celdas, como que tenían libertad en el piso. De hecho, los patios internos, se llamaban “los patios de la carpita”, porque muchos presos ya no vivían en la celda, más se armaban un hogar en esos patios. Yo uso todos esos elementos para mis fotos. No quise hacer un trabajo ni crítico, tampoco quise un trabajo político, es decir, lo tiene, lo contiene, pero no fue mi intención. Yo siempre, en mi proyecto, busco como la revancha de un lugar, como una posibilidad de rescate, una belleza perturbante, una belleza que molesta. Ahí, claro, no había casi nada que rescatar. Pero de repente, ciertos elementos contruidos de una manera artesanal, yo los muestro casi como si fueran instalaciones de arte. Hay referencias todo el tiempo a artistas contemporáneos que producen su obra, artistas... yo pensé en Gumier Maier, que es un artista que viene del arte geométrico.

E: –En muchas de las fotos se ve esa geometría, esa regularidad y en ciertos elementos que elegís poner ahí. Las fotos de las ventanas por ejemplo ¿Después de esos dos años, sentiste que el trabajo había concluido?

GPM: —No, me echaron del lugar. Cuando me enamoro de un lugar y me interesa poder llevar a cabo una obra, y lo hago por mucho tiempo. Me hubiese gustado seguir trabajando. También tuve períodos en donde iba a trabajar y no podía sacar nada. Iba con la intención de trabajar, y ese día no lograba cómo encontrar como esa posibilidad de revancha del lugar, y me iba. Pero de repente hubo algunas veces, una cuestión más que nada política, porque la cárcel de Caseros tenía el peso de la Nación, y de repente hubo un traspaso a la Ciudad. Pero la Ciudad que se tenía que hacer cargo de la demolición no lo hizo. Y ahí pasó a otra organización, el tema del ingreso... Entraron muy fuertemente con el tema de la demolición, entonces ya no podía haber gente deambulando como lo hice yo durante dos años y medio. Cuando fui ahí estaban como sacando todo, lo hacían con presos que venían a trabajar, venían de Ezeiza, hacían trabajo de recuperar los hierros, sacar las rejas. Porque es metal que se puede reciclar, que se puede volver a vender, etc. De hecho hubo escándalo, mientras yo estaba ahí trabajando, salieron notas que aparentemente los camiones no iban por el lugar correcto y que se “afanaban la guita” que se producía con todo ese hierro. Imaginate la cantidad de barrotes. Por eso se cortó. Me hubiese gustado poder seguir un poco más. Tiene que ver con esas cosas que uno tiene miedo de perder, ese lugar que es en donde te sentís seguro ¿no?

E: –¿Ese lugar ya lo sentías como tuyo?

GPM: —Lo sentía como mío, sentía que se podía seguir. Pero es cierto que estoy muy contento con la producción que he realizado. Y justo tuve la suerte que también a veces eso te da como el cierre, que el Museo de Arte Moderno en el 2003 me pidió para hacer la muestra, entonces ahí también me tuve que concentrar con la curadora —con Laura Buccellato, que era la directora de ese momento—, mirar el material. Y es cierto que cuando te lo mira otro sentís “Bueno, el trabajo está hecho”. Después imprimimos el catálogo y también fue como una forma para definir cuáles son las fotos que pertenecen a esa serie.

E: —¿Cómo describirías qué son los espacios de esa cárcel? Si tuvieses que hacer una descripción: contar, narrar ¿qué viste ahí?

GPM: —Bueno, antes te dije que trabajé sobre todo los últimos pisos. Porque los últimos pisos por estar más expuestos al viento, también se limpiaron más rápidamente. Los primeros meses que yo iba, me costaba mucho sacarme de encima un olor que te producía náuseas. Me costaba comer. Porque había una acumulación de basura impresionante. De palomas muertas, ratas. No sé qué pasó en los últimos tiempos, no sé si era así también mientras estaba habitada, pero había sobre todo en la parte baja, había pasillos que daban a la celda que no podía entrar por la cantidad de basura que había. La basura acumulada era impresionante. Y un olor como muy, muy fuerte...

E: —¿Ibas con algo en la cara?

GPM: —No. Después, con el tiempo, y sobre todo trabajando en los últimos pisos y con el hecho de que los presos, no sé si sabías eso -como te contaba antes- cómo hacían para hablar con sus parejas, fuera porque ellos mismos rompían los vidrios o rompían las paredes en donde estaba la calefacción, que son paredes un poquito más chiquitas, porque habían armado como un baño, como un vacío para poner el artefacto de la calefacción, entonces la pared en ese punto estaba más chiquita, rompían con el mismo radiador, con el mismo artefacto de la calefacción, rompían las paredes, entonces había agujeros por toda la fachada. En una foto de mi catálogo, al principio, se ven fotos en blanco y negro, se ven unos agujeros que esos los usaban los presos para comunicarse y también para pasar de piso en piso.

E: —Una cárcel bastante especial, ¿no? Bastante particular porque en otras cárceles incluso nos contaban que ni siquiera pueden tener acceso a un espejo, ya que se pueden cortar.

GPM: —No, ahí era distinto... Hice un video, lo presenté acá en la muestra, busqué entre amigos que trabajaron en medios y me dieron un poco de documentación, se ven los presos que están asomados a estos agujeros gritando, hablando con la familia. Y otros que salen y

trepan al piso de arriba. Porque ellos tenían libertad en su piso. Pero no podían cambiarse de piso. Había bandas, droga, había cosas que se intercambiaban. Y también en el último piso estaba la sala de la universidad, había unos enormes gimnasios.

E: —¿Cómo te sentiste como fotógrafo al estar fotografiando un lugar que anteriormente estaba habitado por personas que estaban privadas de su libertad? ¿Fue diferente que fotografiar cualquier otro lugar? ¿Qué te causó estar ahí?

GPM: —Por supuesto que la primera visita, los primeros tiempos, por eso digo que también me costó mucho encontrar la llave de lectura del lugar para hacer mi trabajo, que se distancie de todo eso. Por eso la primera foto, no es solamente el tema de la luz que te contaba antes, que me ayudó a encontrar el camino. Yo no quería hacer un reportaje fotográfico sobre lo que fue, que busque la memoria dramática del lugar. Pero los primeros meses era inevitable. Todas las fotos que sacaba eran como muy oscuras, muy dramáticas, se sentía ese olor. Se sentía el peso de esa presencia de todas las historias violentas que hubo en ese lugar. Porque hubo de todo ahí, muertes, todo un sistema, un aparato que hacía salir a los presos a robar, toda una historia muy pesada del mundo entre delincuentes y guardiacárceles en combinación, armando otra banda. Yo trabajo también en villas, en Lugano 1, Lugano 2, en el Barrio Piedra Buena, que es un proyecto que hago desde hace quince años. Yo no trabajo sobre el drama, sino que busco darle una vuelta de rosca y llevarlo a un lugar que dé la posibilidad de pensar algo mejor. Pensar que se puede salvar. Como una belleza que molesta, pero también ahí hay una belleza. Entonces, si bien esa cárcel es dramática -que es lo ya sabemos-, también es otra cosa. Yo intenté buscar otra lectura. Contar la cárcel de Caseros como desde otro lado. Como que acá, yo hago la muestra de la cárcel de Caseros y todos saben lo que es la cárcel de Caseros. Pero cuando la muestro afuera es distinto -hace poco se mostraron tres fotos en Suiza de la cárcel de Caseros- y la gente las mira como “una obra”. Si bien es una prisión, no saben todo eso y también puede ser que no les interese. Y yo intenté hacer otra cosa. Esa gente que vivió allí dramáticamente, pero también tuvo que encontrar solución a su día a día. Es decir, también armaban “la carpita”, para tener su casa, para encontrar donde vivir una cierta intimidad, más tranquilos y no hacinados con otros seis presos en una celda. De hecho, no hay fotos de celdas. Yo no saqué fotos de celdas.

E: —¿Por qué casi no están las rejas en las fotos?

GPM: —Porque no. No quería mostrar eso. No me interesaba.

E: —¿Vos creés que hay una diferencia —esto más allá de las fotos— en el hecho de estar afuera o adentro de la cárcel? ¿Te lo preguntaste como fotógrafo al estar ahí en

ese espacio?

GPM: —Yo tenía la posibilidad de entrar y salir. Además iba con un propósito que me hacía feliz ¿no? Sos artista, encontraste un lugar que te fascina, que tiene un significado muy fuerte, un significado también en la historia del país. Y vos estás haciendo tu obra de arte. Por supuesto que pensé en los que estaban ahí por otros motivos y, de hecho, yo en ese momento trabajaba en la Villa 20 de Lugano dando talleres de fotografía, y cuando hice la muestra acá en el Museo de Arte Moderno organicé una visita con mis alumnos que eran todas chiquitas, niñas de 10 a 14 años, vinieron con las madres, y hubo tres madres que me dijeron: "a mi hija la tuve acá, porque mi marido estaba preso aquí". Yo conocí la cárcel, la recorrí, produje mi obra, busqué la estética, la luz. Pero, de repente, Gloria que es una señora de la Villa 20 con la cual yo había establecido un contacto, me dijo: "mi hija —que además participaba en mi taller de fotografía— la tuve acá", y ella me contó más información: cómo funcionaba la visita íntima, que se hacía en esa "carpita". Que era una situación para ella muy difícil. Porque tenían derecho a la visita íntima, pero no había los espacios para desarrollarla. Te metías adentro de esa "carpita", al lado había otro preso, como que era un ambiente complejo y difícil. Es difícil pensar, como decirte... Cuando empecé con mi trabajo, era como ir a una especie de taller enorme donde unos artistas que desaparecieron dejaron sus huellas, se sentía el peso de una presencia. De hecho hay muchos murales. Después me enteré que había un pintor, un preso que tenía perpetua que el tipo empezó un taller de pintura, de muralismo en la cárcel, se apasionó, y el director le dio la libertad de moverse donde quería por toda la cárcel a pintar. Entonces hay varios murales dedicados a esta persona, que después busqué cómo entrar en contacto pero nunca lo logré, porque firmaba con un apodo. La mayoría de los presos de la cárcel de Caseros fueron trasladados a Ezeiza. Hay también, otro tema bastante interesante que vuelve al tema de la cárcel en sí, como lugar de encierro y de condena. Cuando hice la muestra en el MAMBA, hice dos actividades paralelas. La muestra en el auditorio, la presentación de esa película que muestra la familia que está afuera. Además, hay una historia muy linda, una chica de Perú que pasaba todo el tiempo por allí, porque vivía en la Villa Zavaleta, que está ahí cerca, iba a trabajar y se enamoró de un preso. Se terminaron casando cuando el tipo salió. Ese audiovisual se llama "Libertad bajo palabra". Era un corto realizado por estudiantes de acá, de la facultad de cine. Y el otro momento que organizamos con el museo fue una charla con cuatro arquitectos y una psicóloga del sistema penitenciario, que hablaron sobre la dificultad que tuvieron con la mudanza, hasta llegar al acto extremo del suicidio de la población de la cárcel de Caseros cuando los mudaron a una cárcel "modelo" —entre comillas—, la de Ezeiza, donde se encontraron de vuelta en una estructura totalmente cerrada, celdas que se cierran todo el tiempo. No sé cuántas puertas contaba esa arquitecta, ahora estoy haciendo memoria, pero entre la celda y llegar al patio, en donde había actividad, había no sé cuántas

rejas que abrir y cerrar. Ellos, en la cárcel de Caseros, como te contaba antes, vivían libres en su piso. Como que tenían la libertad de moverse en su espacio. Había también situaciones extremas allí, porque también se armaban las famosas “ranchadas” en donde había “pesados”, y si vos no eras un pesado se aprovechaban de vos y todo eso. Pero, contaba justamente esa psicóloga, que tuvieron como una cantidad de presos que se suicidaban después del traslado de aquí a allá. Y también, bueno, ahí había dos arquitectos que hablaron de cómo funcionan los pabellones, cuál sería la cárcel modelo que habría que construir, pero bueno. Esas son utopías.

E: —¿Creés que existe algún concepto que articule tu serie de la cárcel de Caseros, tus fotos?

GPM: —Yo trabajo en la ciudad documentando el espacio público, siempre con la cámara de plata y todo eso también, documentando la arquitectura, yo vengo más de ese tipo de fotografía. También en la cárcel lo viví así. El espacio era tan grande que para conocerlo todo lo tuve que caminar bastante. Todo se hacía a pie porque no había un ascensor que funcionara, era subir, bajar escaleras, y la parte conceptual se aleja del significado del lugar. Saqué un par de fotos de la cárcel, de las celdas, de los barrotes, la reja. Me dediqué a otro tipo de separación, donde si uno no sabe que es una cárcel puede ser un asilo, un hospital, cualquier otro espacio. Me interesó más esa cosa, de hacer una abstracción. Intenté que el lugar puede apareciera de a poquito, no tiene que ser tan evidente todo. En ese momento hubo muchos fotógrafos que hicieron muchas fotos de la cárcel de Caseros, pero hicieron otro tipo de lecturas: buscaban ver la basura, los barrotes, mostrando que ahí había alguien encerrado. Yo busqué como el lugar de libertad en esas fotos. Busqué la luz, que la geometría. Volver a construir algo, volver a construir una posibilidad. También esas fotos de los patios, como te decía antes, se repetían cada dos pisos. Y yo intenté hacer una serie como si fueran teatros, como si fueran escenarios. Ahora están despojados de presencia humana, pero yo, cuando saqué esas fotos, me imaginé ahí cómo se movía la gente, qué hacía. En el gimnasio hay una foto donde está la marca de los pelotazos contra la pared. Entonces está igual la marca en donde habían jugado, está la foto del altar de la iglesia, están las aulas de la universidad que funcionaba allí. Pero así como muy, como que no es la primera lectura de la imagen. Hay, también, unos graffitis en donde hay una nena que le dice al papá “Te extrañamos”. Como que hay pequeñitas cosas... en mi otro trabajo por ejemplo, yo no tengo un trabajo donde fotografíe la villa a la cual voy hace muchos años. Porque no puedo, hasta ahora hice algunas fotos pero muy pocas. No logro construir algo que me da como un lugar como de escape. No sé si se entiende.

E: —Es interesante esto que decís de buscar de mostrar en las imágenes como

también hay una posibilidad de libertad.

GPM: —Sí, libertad y también hay una estética. Hay también una calidad ¿no? Una estética. Al final hay también algo lindo. Y bueno, en la villa me cuesta.

E: —¿Las fotos se exhibieron en algún lugar además del MAMBA? Me decías, en Suiza...

GPM: —Sí, sí. Se expusieron en el MAMBA, contemporáneamente en una galería de aquí de Buenos Aires que ya no existe que se llamaba Torrejón. Después en una muestra en el Palais de Glace. Y después también en Colombia, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Y en Suiza, en varias oportunidades. También ahora, por ejemplo, hay muestras colectivas en donde yo presento varios trabajos y el curador decidió poner esas tres fotos de la cárcel como que las pone en relación con otro proyecto que yo hice después en París. Ahí trabajo pero sobre otra situación, es decir, un barrio popular construido por el instituto de la vivienda de París, que después de 18 años decidieron demolerlo. También ahí yo trabajo sobre la memoria de un edificio que ya no está. Como que en mi trabajo hay varias series que tiene que ver con eso. En la cárcel de Caseros está el trabajo que también se transforma en un documento histórico. La cárcel no está ahora, la demolieron, no está más y quedó este trabajo.

E: —¿Vos realmente tenés la certeza de que está demolida la cárcel? Porque hay datos que certifican que no se terminó de demoler...

GPM: —Porque cárcel de Caseros hay dos: una que es la cárcel histórica, que era para chicos, cuando yo estaba allí seguía funcionando, que es un edificio que está sobre la avenida Caseros, que es muy antiguo. Ese sigue ahí, pero está desierta. Lo que era la cárcel de Caseros “nueva”, el edificio nuevo se demolió. Quedó la base que no sé qué van a hacer allí. Yo sé que hace poco se había metido gente, era una zona bastante pesada por el tema del paco, como que se había transformado en un lugar de consumo de paco. Además, el edificio produce que sea una zona muy poco transitada. Sobre todo la que da así al Garrahan, es una calle donde prácticamente no pasan autos, nada. La custodia no está, porque yo paso para ir a Lugano con el 143. Esa sí, la demolieron. Fue todo un tema al principio querían borrarla enseguida. Pero se dieron cuenta de que era muy difícil, porque al lado tiene el Garrahan, que es un hospital de alta complejidad, y en el edificio había bastante amianto, que es un material muy tóxico que se usó mucho en la construcción. Es un aislante. Si hacían una demolición con implosión como habían pensado, eso se derrama todo en el aire y contaminaba. Entonces lo fueron haciendo piso por piso. Pero, sí, hubo varios intentos de pensarlo, de revertirlo, de construir otra cosa, pero, la verdad es que estaba en muy malas condiciones el edificio, porque se construyó en la época militar, con

tecnología que venía de EUA, por ejemplo, los ascensores –que no sé cuántos había– al final de la historia de la cárcel, cuando todavía estaban los presos funcionaban dos, porque sacaban piezas y no había piezas de recambio nacionales. Hacían la manutención sacando de los otros.

E: –¿Vos participaste en la edición, en el armado del catálogo? ¿Tuviste posibilidad de elegir las fotos, digamos?

GPM: —El catálogo lo hice yo, la gráfica no. Fue en colaboración con el Museo de Arte Moderno.

E: –¿Te ponían una limitación en cantidad de fotos?

GPM: —No, la limitación como siempre era económica. Porque cuesta imprimir, en esa época costaba mucho, fue impreso por Latingráfica, y se pudo hacer también cuando llegamos con el aporte de, en ese momento colaboraba con una galería en Suiza, que también expuso un trabajo. Y a cambio de una obra puso plata para pagar la mitad del catálogo.

E: –Y en relación a las imágenes, ¿creés que es importante que las imágenes circulen, que se difundan, que se vean? ¿O cuál es la importancia de eso para vos?

GPM: —Claro, es muy importante. Ese trabajo también se expuso varias veces y también yo tomé unas fotos, en el Museo de la Memoria de La Plata. Entonces ahí, si queremos, hay como una lectura después que tiene más que ver con los derechos humanos, que tiene que ver con la historia de la cárcel y con un significado, con darle ese significado, propiamente hablando, entonces, por eso se contextualiza mi participación en un proyecto en el Museo de la Memoria de La Plata. Participé en dos proyectos y también en el Teatro Argentino de La Plata, se hizo una muestra que hablaba de cárceles con la foto de Adriana Lestido, más con la madre y sus hijos en la cárcel.

E: –Y, en relación a eso, ¿qué importancia te parece que tiene que circulen las imágenes?

GPM: —Por supuesto que las imágenes tienen que circular. Hoy en día, además, es mucho más fácil que eso suceda a través de una página *web*. Esta foto la tengo, me parece, en la *web*. La persona que me ayudó a hacer mi página la tengo medio abandonada, pero sí, están. Siempre cuando me han pedido, también varias revistas de arquitectura que hablaban de la arquitectura carcelaria, me han pedido fotos y siempre se las di para que la publiquen. Después, yo soy artista como te decía antes. Esas fotos, es decir, sacamos en todos los edificios que estamos haciendo, esas fotos son de edición limitada. Tengo

coleccionistas que me la piden, se las vendo, la compran. Y tiene una difusión más limitada porque tenés que limitar la edición en ese caso. Pero la imagen digital hoy en día circula más, tiene que circular. Es cierto que mis fotos muestran algo distinto a lo que se espera: algunas personas me han planteado que esperaban otro tipo de fotos, esperaban esas fotos que uno se puede imaginar de una prisión ¿no? Más dramáticas, más oscuras, que hablan del encierro, que hablan de la tragedia humana que se ha vivido allí. Bueno, en mi trabajo, puede haber también eso, pero más sutil. Otra mirada.

E: —¿Tuviste algún referente fotógrafo para hacer este trabajo?

GPM: —Yo trabajé, estudié en Milán con un fotógrafo que trabaja sobre el espacio urbano que se llama Gabriel Basilico, también trabaja con una cámara de placa. Nosotros miramos el mundo al revés. Y ahí como que te olvidás. Eso también es algo interesante, porque hay como una abstracción de lo que estás viendo. Vos lo ves al revés. Y se transforma en otra cosa. Entonces, es mucho más fácil componer. Porque ya se transforman en formas las situaciones que vos ves, él me enseñó mucho eso. Como trabajar, como encuadrar buscando la bidimensional. Muchas fotos de la cárcel de Caseros son muy bidimensionales, es decir, no buscan la profundidad. Son casi como un plano, como si fuera una pintura. Como si fuera una obra bidimensional. Hay muy pocas fotos en donde se siente la profundidad, la perspectiva. Son como frontales, cenitales, todo perfecto en líneas verticales. Pero pensé más en artistas de las diferentes corrientes del arte contemporáneo y de los movimientos históricos del arte de los 90's. Es decir, por ejemplo, pensé en artistas italianos que participan en movimientos del arte pop. Que usan elementos para hacer sus esculturas, objetos, hierros, que encuentran sogas. Y ahí yo encontré todo eso armado. O sea, una foto donde está un palo que hace un crucifijo, que lo armaron para justamente construir una carpa. Y para mí eso es como en una obra que yo la dedico a esos artistas. Como que todo el tiempo me acompañan mentalmente cuando tengo que decidir dónde me quedo y después decido hacer esa foto. Tengo como preferencia muy amplia. No solo de la fotografía, más bien del movimiento artístico. Me gusta eso, jugar un poco con eso. A veces como “una pequeña burla” —entre comillas—. A veces pienso que a ciertos artistas, que para llegar a hacer una obra, una escultura, tardan muchísimo tiempo. Para pintar la madera, cortarla, pintarla... Y yo la encuentro hecha. Y saco la fotografía casi como si estuviera documentando la obra de este tipo, pero no es la obra de este tipo. Es la obra de un preso.

E: —Que al mismo tiempo se vuelve una obra cuando vos la fotografiás y es tu obra...

GPM: —Es como que me divierte eso. Veo ciertos artistas, como también más jóvenes, que se vuelven locos para producir algo y ese algo a veces ya existe, ya está hecho. Y me divierte fotografiarlo. Hay un autor americano que estuvo acá un tiempo que no es fotógrafo.

Que también hizo una intervención muy linda. Después me escribió, porque había visto mis fotos y de ahí conoció la cárcel de Caseros. ¿Viste que la cárcel de Caseros tenía cada dos pisos esos patios y la barra hacia afuera? Vos veías estos grandes vitraux azules, con los ventanales, los redonditos ¿no? Bueno, a él le dieron la posibilidad a ir a romper y a realizar retratos, rostros, es decir, aprovechó que vos tenías el rectángulo, algunos estaban completos, otros rotos. Y él fue rompiéndolo y, de lejos, armaba caras. Un trabajo muy interesante hizo. Se caminó del último piso al primero y realizó los retratos rompiendo los vidrios: donde sacó el vidrio quedó un agujero y fue armando como una silueta, con retratos.

E: —¿Pero le sacó fotografías él?

GPM: —Después lo fotografió como documentación pero la obra en sí es lo que realizó. Lo que hizo.

E: —¿Qué impacto tiene para vos la fotografía? En este sentido vos me hablabas mucho de la obra de arte en la sociedad, ¿desde qué lugar crees que transforma esa obra de arte a la sociedad?

GPM: —Al final es cierto que ser artista es un acto un poco narcisista, uno se cree muy importante. Que lo que está haciendo es importantísimo. Por uno, y uno intenta, sobre todo en cierto tipo de proyectos, hacerlo importante también para los otros. A mí me interesan mucho los temas sociales, los temas sobre todo de las periferias, mi trabajo en todos estos años se concentra en la periferia. Bueno, la cárcel es como el retrato de esas otras historias ¿no? Dentro de mi trabajo, de mi obra, y como un lugar —como te decía antes— también protegido, llegando a una ciudad tan grande, que para mí era inabarcable. De repente poderme encontrar en un lugar como restringido, más chiquito. Yo entraba ahí y sabía que mi trabajo tenía que crearse ahí adentro. No era caminar por la ciudad para ver que fotografiar. Entonces, volviendo a tu pregunta, no tanto con mi fotografía pero con mi accionar intento como modificar cierta situación. De hecho, el proyecto que yo hago en Piedra Buena desde el 2000 tiene que ver con eso. La fotografía es una pequeña parte de mi proyecto. El proyecto que más se forja gracias a la colaboración de los chicos del barrio se transforma en otra cosa. Nosotros ahora tenemos un colectivo de artistas que trabaja en el barrio que ha modificado la realidad del barrio con distintas acciones. La fotografía es una, también está el video, está la pintura, después está la música, la huerta, los cursos, las actividades durante el verano. La fotografía fue como el inicio, fue la manera que a mí me permitió entrar en ese barrio, tener una excusa, quiero venir acá, quiero hacer fotos, me interesa este lugar, por la arquitectura, me parece una arquitectura interesante que documentar. Y después se transformó en otro proceso. Entonces como artista me interesa

eso. Intentar como modificar ciertas realidades. Sé que yo no soy asistente social, pero, es parte también de mi trabajo intentar hacer eso. Lo de la cárcel de Caseros es casi un trabajo, prácticamente, mío. Documento y hay como un valor histórico que también tiene la fotografía ¿no? Eso no hay que olvidarse. Yo trabajo en varios proyectos en documentación del territorio que me piden instituciones. Por ejemplo, ahora, en Suiza, estoy documentando desde hace dos años una ciudad que se está ampliando y están interesados en ver dónde va a terminar esa ciudad, cómo se van a utilizar esos espacios. También ahí tiene que ver el aspecto ecológico, el respeto del uso del espacio verde, el espacio vacío, el espacio social, dónde van a vivir las personas, cómo van a vivir, cómo se van a trasladar. Y yo estoy documentando eso. Es cierto, si vos mirás mis fotos es la composición de un territorio. Pero después tiene diferentes lecturas. Cuando hago ese tipo de trabajo después colaboro con otras personas, con geógrafos, con antropólogos, con activistas sociales, que vienen con sus pedidos o demandas y preocupaciones. Como que es muy amplio el tema. Entiendo perfectamente que cuando yo expongo una foto en una galería o en un museo todo ese cuento muchas veces a la gente ni le interesa. Es como que existe, es parte del proceso, por eso, a veces, también mi trabajo insinúa. Siempre necesita de mucho tiempo para realizarse, porque tengo trabajo así antes, armando como una buena base de informaciones y también de entender bien la situación. Soy *flâneur*, en el sentido me gusta como moverme así. Pero cuando encuentro un lugar que me interesa no es que saco la cámara y saco fotos. Necesito estar en contacto con los diferentes aspectos del lugar. Ahora, por ejemplo, me pasa eso con el proyecto de La Boca. Este es un barrio complejo, fragmentado, con situaciones muy extremas. Entonces yo me estoy acercando de a poco, hace como cuatro años que estoy trabajando y ya hice varias cosas interesantes, pero lo hago en colaboración con los movimientos sociales del barrio. Los que defienden el tema de la vivienda, con un arquitecto que está trabajando con la renovación de los conventillos. Con la gente adentro. Lo estoy haciendo también con la gente del IVC, que está desarmando la villa de Lamadrid. Entonces, es como que es un trabajo que da como en una forma horizontal, colaborando con diferentes autores. Diferentes actores. Todo eso lo podés contar en una charla y todo, pero la foto es la foto.

E: —Sí, creo que eso se ve plasmado en las imágenes...

GPM: —Esa es la intención, después no siempre uno logra hacerlo, pero sí. Es decir, dicho así banalmente, pero nosotros en el barrio nos divertimos. También es un personaje que capta enseguida la curiosidad y fue uno de los íconos que fue utilizado para armar ese proyecto "Piedra Buena arte", es la figura de *boris*, es decir, que cada hombre puede ser artista, y el acto artístico puede ser de cualquiera. Desde la limpieza de un espacio, que uno generalmente dice "la limpieza la hace el barrendero", o plantar un árbol. Sí, claro que lo

hacen las instituciones que mantienen los parques, pero también nosotros podemos plantar un árbol y lo podemos transformar en un gesto artístico. El hecho de plantar un árbol, voy hacia pensar que la obra de arte es todo lo que uno está haciendo.

E: –Si tuvieses que describir un objetivo estético y discursivo al fotografiar la cárcel de Caseros, ¿qué dirías?

GPM: —La luz es fundamental en la fotografía, la cárcel de Caseros, gracias a ese tipo de ventanales, y estar en las alturas, con una luz muy fuerte sobre todo en verano –he trabajado mucho en el verano–, la luz fue fundamental y me ayudó para entender el lugar. De hecho, yo sabía que había determinadas fotografías que las tenía que hacer a la mañana, muy temprano, y sabía que tenía que sacar esa foto en el piso 19, en ese patio, porque la luz iba a entrar de esa manera. Por supuesto que uno también es fotógrafo, sabe que utiliza un medio fotosensible, que necesita cierta técnica para manejarla, pero, en ese caso, la luz fue fundamental también conceptualmente, para entender el lugar y para poder rescatarlo. Porque, como te comentaba antes, fue como haber descubierto... una mañana entrar y ver: es un vidrio anaranjado súper luminoso. Y dije: “bueno, este es el lugar”. Me tengo que olvidar de la cárcel. Me tengo que olvidar de lo que ha pasado. Me tengo que olvidar del olor. Me tengo que olvidar de la violencia que hubo... y ahora documento este lugar como quedó. Cómo queda. Qué pasa acá con las luces que de repente iluminan esta pared naranja... y la ilumina así como que la hace explotar. Y del otro lado esta luz naranja también ilumina esta pared y la vuelve... la colorea. Entonces, en vez de ser una pared gris de repente tiene otra tonalidad. Hay una foto donde se ve cómo se mezclan las luces azules y las luces naranjas. Casi pareciera que usé un filtro fotográfico.

E: –Parece que fuese editada.

GPM: —Yo no edito nada, también los objetos los encuentro así, no muevo nada porque no me gusta. En el momento en el que vos ponés manos, es como que... no solo manipulando... pero la embarrás. Es como que, yo soy fotógrafo, no soy artista. Probablemente un artista viene allí, como comentaba del norteamericano, que vino, puede ser que ahí haya artistas que trabajan ¿no? Con instalaciones, entonces podían acumular los objetos y después hacemos una fotodocumentación. A mí me gusta encontrar esas situaciones, pero así, un encuentro casual. Un encuentro no solamente casual pero que tiene que ver con la frecuentación del lugar, muchas, muchas veces. Por eso necesité ir muchísimas veces para que todo lo que no ves de a poquito se vuelva visible. Hay cosas que las primeras veces que yo iba no las veía, y de repente esa cosa no cambió, quedó ahí. Y de repente la ves y sentís que la podés fotografiar de esa manera. Pero eso fue gracias a esto que he descubierto de la luz que entró de esa manera y la decisión de trabajar en

color. Al principio yo quería trabajar en blanco y negro, no sé por qué. Las primeras fotos las hice en blanco y negro, y dije no. De hecho las únicas fotos en blanco y negro que mantuve fueron las de exteriores del edificio, por foto de arquitectura del edificio, de la parte exterior.

E: – ¿Hay algo que decidiste no mostrar en esas fotos?

GPM: —No con esa decisión, es decir, cuando vos editás un libro un poco por la restricción, por la cantidad de páginas, pero eso solo. Armando como un guión que tenga sentido, ahí tenés que decidir qué foto va y qué foto no va, y eso también pasa en el momento de la muestra, uno tiene tantos metros de pared. De la misma manera que trabajo, son más las fotos que no he sacado que las que he sacado realmente. También cuando muestro, me gusta como intentar eliminar, llegar a sintetizar. Pero que he decidido: "no, esta no la muestro", no soy así. De hecho hay una foto que no está ni publicada en el libro, ni nunca la había expuesto y apareció publicada. Después de tantos años haciendo la digitalización de mis negativos, ahora la expuse varias veces, Estoy muy contento de esa foto pero quedan a veces allí, en el momento del trabajo que no le di importancia.

E: –Quizás esa la puedas mandar después.

GPM: —Es una además muy linda, porque está el Che Guevara. Es una foto —de hecho por eso en el primer momento no la seleccioné—, porque parecía como un homenaje a la famosa imagen del Che Guevara. Pero, en realidad, también tiene que ver con una cuestión de ver, de tener todo ese material disponible. Vi que tenía otro tipo de situación.

E: –¿Vos definís tu trabajo como documental, como artístico o como artístico-documental?

GPM: —Yo pienso que es desde los dos lados.

E: –¿Qué representaban para vos las paredes dibujadas por los presos y escritas por los presos? ¿Qué te pasó cuando viste eso ahí en la cárcel?

GPM: —Bueno, ahí me fui enterando de la vida de otros sin conocerlos, porque yo pasaba muchas horas, y mucho tiempo pasaba mirando eso, sin sacarle foto, leyendo esas historias, leyendo eso. Porque había muchísimas, desde la familia que cuando se iba le dejaba escrito algo, o los presos mismos. También cosas violentas, entre diferentes bandos. Se sentía... no he sacado fotos de las celdas, pero entré en varias, y ahí también era impresionante ver como cada uno se expresaba, desde la pasión futbolera por ejemplo, entonces vos veías las celdas que había cosas de River, San Lorenzo, Chicago, muchísimo de Chicago. Eso también daba de dónde provenía la mayoría de la población ¿no? Porque Chicago, Zona Sur, Mataderos, Lugano. Claro, esa era una parte muy fuerte y que se

vuelve más fuerte cuando de repente te encontrás —como te contaba antes— con dos, tres mujeres que te decía que venían a esa cárcel y te cuentan su vida. Como que de repente le ponés una cara a esos textos que aparecen en la pared. Y la verdad que estaba la clásica agenda mural, con los días marcados, con los años, el paso del tiempo. Claro, la cárcel es un tema, el tema del encierro, de la gente encerrada. Es un tema duro para pensar lo oscuro. También había de todo en los pisos de abajo donde no saqué fotos porque era un lugar muy oscuro, que eran los lugares en donde metían a los travestis. Y era un lugar en donde nunca daba el sol. Entonces eran lugares húmedos, las paredes descascaradas... Además era un lugar malsano. Salías de ahí con un resfrío porque estaba lleno de hongos. También —como te decía antes— yo trabajaba en Lugano en esa época, y un poco el ingreso en la villa lo hice gracias a un amigo de Lugano 1 y 2, que hacía vacunaciones en la época de la vacunación antigripal. Y él también trabajó mucho con el tema del SIDA. Trabajaba en el Muñiz. Y me contó que iban a la cárcel de Caseros a dar charlas sobre prevención de enfermedades sexuales, que hasta un período —no me acuerdo la fecha— estaba prohibido el ingreso de preservativos en la cárcel. Y me contó que los tipos se protegían con los plásticos de las galletitas. Usando como preservativos un paquete de un plástico. No sé. Terrible. Pero él me contaba que no sé hasta qué año no se podían ingresar preservativos en la cárcel y que había como muchísima población 0 positiva.

E: —¿Intentaste registrar en tus fotos ese paso del tiempo, desde las paredes rotas, desde los restos de los presos ahí, de los objetos que quedaban? ¿Qué importancia tuvo eso en tu obra?

GPM: —Sí lo hice y fue fundamental, pero de nuevo, desde esa relectura de los elementos yo lo miro casi como si fuera un objeto de arte. Los presos rompían los vidrios para comunicarse afuera. Después llegaba el invierno, y hacía frío. Ahí corría viento. Después ponían diarios, porque el sistema ya no se reparaba. Los dejaban libres, los tipos rompían paredes, se mandaban de un piso a otro. Pero después, no es que el Estado iba y reparaba. Quedaban así. Entonces ellos usaban los medios que tenían a disposición, diarios, revistas. Hay un artista de origen suizo pero nació en Bruselas, Boetti. Él tiene toda una obra que tiene que ver con las revistas de glamour. Vogue, que aparecen todas esas minas así, y él interviene con birome, una obra lindísima. Hace enormes instalaciones. Yo cuando veo eso pienso en él. Es decir, pienso en el preso que tuvo que inventarse un sistema para protegerse del frío. Con eso yo voy un paso más allá, lo documento pensando en la obra de Boetti, que hace enormes instalaciones usando fotos de mujeres desnudas en un bikini. Aparecía todo eso, o futbolistas, porque de cierta forma era una instalación. O los cables eléctricos que ellos sacaban. Los cables eléctricos, porque necesitaban cables para armar las carpas. También eso, para mí, al tipo que inventó eso, también al que lo ató con alambre

y una maderita. También otro elemento muy interesante desde la viveza de los presos para poder protegerse, ya que las formas sobre todo los ventanales azules son circulares, ellos cortaban los colchones en redondo y los ponen como tapón. Hay un montón de artistas del arte contemporáneo que han trabajado con esa goma espuma haciendo objetos. No sé, lo pienso de ese lado. Puede ser un poco *naïf* mi mirada, pero pienso en la viveza de tener que solucionar una problemática que se presenta de repente, la encuentran, la solucionan de esa manera muy primaria. Y yo lo documento como pensando en darle como la vuelta que se transforme como en objeto de arte. También los murales que aparecen: lo encuadro de una manera que pienso que se parece por ejemplo a la pintura de Basquiat. Pienso en los graffitis que aparecen en la época del pop en Nueva Cork. Ahora los tenemos en todos lados, los murales, pero en ese momento yo pensaba más en eso. Por supuesto que no me olvido que quien lo hizo fue un preso. Y que, de repente, busca llenar su tiempo libre, llenar ese espacio enorme que es el tiempo de un preso. Como este muralista que fue pintando todos los pilares de los patios con motivos religiosos, con motivos infantiles, de repente en un lugar así... Un lugar que vos te imaginás de “machos”, de “machos que se hacían con peleas”. Además se hacían famosas bebidas alcohólicas, haciendo fermentar la cáscara de la fruta que comían. La hacían fermentar con alcohol y se le decían –si mal no me acuerdo– “el pajarito”. Y de repente aparece un muñeco del mundo de Disney, o uno pintó –también estaba esa parte sexual que aparece– como una morocha y al lado, enseguida escribió una frase vulgar para criticar a esa morocha que está pintada, es un dibujo gracioso... Y como que yo fui rastreando todo eso, y algunos los documenté y otros me quedaron en la memoria.

E: –¿Por qué en el catálogo decidiste incluir un autorretrato tuyo?

GPM: –[Risas] Bueno, fue como un gesto entre el infantil y provocador. Un infantil/provocador de ese lugar de libertad que yo encontré en esa prisión, donde yo, de repente, sin pasar por la burocracia, sin tener que explicar mucho, pude circular allí adentro totalmente en libertad, haciendo lo que yo quería sin que nadie me controlara mi material sin que nadie mirara lo que estaba haciendo. Sin que nadie mirara mientras yo desaparecía en esa mole gigante. Yo te digo, yo entraba y el guardiacárcel estaba abajo, en la entrada, y el tipo se quedaba ahí.

E: –Eras libre, hacías lo que querías...

GPM: —De hecho me decía que conocía la cárcel mejor que él, porque yo me mandaba por todos lados. A veces equivocándome. Porque de caminar ahí, a veces, te cuesta memorizar todo el lugar. De hecho los momentos en que he trabajado mejor fue cuando me quedé fijo en un lugar. Me quedé ahí todo un día y sin moverme de ahí, y de a poquito aparecía la foto

que quería sacar. Y esa foto está hecha en la iglesia de la cárcel, en la capilla de la prisión, en el último piso. En el último piso había dos grandes elementos: uno eran dos grandes gimnasios, una parte era una universidad y la otra una capilla. Bastante grande. Entonces el altar, la iglesia, tengo ganas de hacerme un autorretrato de mi presencia en ese lugar e hice una primera, vestido. Y después como que quise jugar, esa de la desnudez, no desde la desnudez por mostrarme desnudo. Era la desnudez de la libertad, de puedo hacer lo que quiero acá, estoy haciendo lo que quiero y me puedo sacar una foto desnudo y nadie se entera hasta que no vean la foto. Es como que fue así, como un acto performático. También pensando en todo lo que me venían contando de la violencia que hubo en el lugar, también el tema del cuerpo, de la violencia que hay y hubo siempre en la cárcel. Y además porque estaba allí, entre la virgen y el Jesucristo, que se están descascarando, y yo aparezco como una especie –ahí tenía el pelo largo– parezco un ángel que apareció ahí en el lugar. Creo que tiene algo de eso. De hecho me costó un poco: en el museo no querían ponerla.

E: ¿Cómo creés que influye la subjetividad del fotógrafo en la mirada de construir un espacio?

GPM: —Por supuesto que uno toma decisiones de cómo fotografiar, de qué manera encuadrar, qué luz usar, qué tipo de lectura le da a un lugar y es totalmente subjetivo. Si se parte de mi recorrido, de mi formación, lo produzco de esa manera y te lo presento como mi forma de haber visto ese lugar. Por supuesto que cuando hice la muestra tuve críticas de gente que me decía: "pero acá no se ve el drama". O me recriminaba: "vos no sabés lo que fue esa cárcel. Esa cárcel fue un lugar de tortura. Fue el lugar donde metieron los primeros presos... fue inaugurada por el peor dictador de la historia argentina". Lo sé, pero bueno. Yo soy artista y quise mostrar otra cosa. Contemporáneamente a cuando yo estaba haciendo ese trabajo, me ha pasado de cruzarme con una producción de *Levi's*, que hizo una campaña fotográfica allí, aprovechando la mugre, son otras búsquedas. Yo busco –se diría en italiano– una "belleza perturbante": una belleza que molesta. Nos guste o no, existe una belleza también allí, existe algo que puede surgir. Entonces, yo trabajo casi siempre así. Hay otros que me han atacado. Había un fotógrafo que no me acuerdo, cuando yo hice el trabajo él estuvo ahí, en la visita de dos días. Sacó una foto que después la publicó por todos lados. Y eran como así, muy dramáticas. Y él me había dicho que vio mi muestra que yo buscaba una estética en un lugar que tenía una situación dramática terrible, y que eso no se veía, y que había que contarlo. Yo lo entiendo. Pero no es mi forma. El trabajo anterior que hice, nada que ver. Lo hice sobre un sumidero, sobre un basural enorme en Suiza. Que ahí también, más o menos la misma historia. Es un relleno, un cráter enorme que se llenó de basura y que se tapó. Ahora no existe. Mis fotos no hablan de la ecología del problema, no se ven desechos. Yo no trabajé sobre la basura. Trabajé sobre ese espacio que ya no

existe. Que ahora sí, está tapado de basura, me interesa más eso. Como me interesa la memoria de un lugar que ya no existe, que está tapada. Con todo lo que significa estar tapado, todos sabían qué estaba pasando ahí. Pero yo no quise trabajar sobre la montaña de residuos que estaban ya recibiendo. Yo trabajé todo en un lugar donde aparece como un paisaje lunar.

E: –Claro. Nos llamaba mucho la atención la simetría, las figuras geométricas que están súper presentes. Vemos que no elegiste solo fotografías de las paredes, de las imágenes, los escritos de los presos.

GPM: —La geometría es algo que te ayuda muchísimo a ordenar el espacio. Sobre todo cuando trabajás con una cámara de placa. Trabajás como al revés, hay como una abstracción de lo que estás viendo, y vas ordenando las cosas. Eso también es parte del por qué uno trabaja con ese tipo de cámara. Como que es parte de la técnica de esa cámara, que te permite ordenar ese espacio. Y para mí es importante decidir ordenar un espacio. Como que es una parte que yo decido, que ordeno un espacio de esa manera, o intento ordenarlo de esa manera.

E: –Vos decías que tu trabajo principal se basa en espacios ¿también fotografías a personas?

GPM: —Sí, pero también lo hago como una colaboración. El proyecto de Piedra Buena, se llama Zona Sur Barrio Piedra Buena. Es espacio del barrio que es un barrio de monoblocks y autorretratos. Son los chicos que fotografiaron. La mayoría son chicos, adolescentes, hombres y mujeres. Entonces ellos se sacan la foto. Yo pongo mi autorretrato del altar, es un autorretrato que es un flexible neumático, que funciona con aire que va a la cámara y vos cuando apretás, una *selfie* pero analógica, y el trabajo del Barrio Piedra Buena lo hago de esa manera. Que también habla. Vos cuando hacés el retrato de una persona decidís el momento de sacar la foto y podés cambiar la historia de la persona. El otro que va a mirar esa foto puede tener una idea tuya totalmente diferente de quién sos vos. Entonces, a mí me interesa que la persona retratada tome la decisión del momento y cómo mostrarse a los demás. Entonces, yo pongo la cámara –por supuesto, como fotógrafo– le digo: "mirá, vos te podés mover aquí y aquí, no podemos más que eso, porque salís del cuadro", porque no me interesa que salga de ahí. Y después yo le doy el flexible y la persona decide cómo fotografiarse. Son ellos, como mirándose a la cámara, dispara. Y eso hace parte también del mismo concepto. Eso es lo que hice acá en el Barrio Piedra Buena. Durante muchos años y empecé ese trabajo por los inmigrantes en Roma, que vivían clandestinamente en las afueras de Roma. También allí me quise acercar a esa gente que vivía en carpitas, escondida en unos bosques a las afueras de Roma. Ahí no quise hacer de un reportero que

va y documenta cómo vive el tipo en su carpita. Quise sacar una foto muy linda de la carpa en el bosque. Y un autorretrato del migrante, que con ese gesto se muestra a los demás y su presencia en el territorio. Él se está escondiendo de las autoridades. Pero en verdad él existe, está ahí. Si lo agarra la policía, lo echa y lo pone en un campo de refugiados. Pero él en ese momento estaba allí. Entonces por eso la idea del autorretrato, de decir “yo estoy acá y documento mi presencia”. Es decir, no sé como se dice en castellano, como que confirmo mi presencia con ese gesto del autorretrato: performáticas.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Martín Báez realizada el 6 de diciembre de 2017.

E: –Bueno, primero ¿cómo surge esta idea de fotografiar –vos me decías que es– la penitenciaría de San Martín?

MB: –En Córdoba fue el penal más grande y a su vez la cárcel más violenta. Había un pabellón que era destinado para presos políticos en la época de la dictadura. Y bueno, después ese mismo pabellón se usaba como una celda de castigo, como un pabellón de castigo. Después ocurrió también lo del motín del 2005, yo entré a la cárcel en dos o tres oportunidades antes, pero iba a los talleres, no podía entrar a lo que era la parte de celdas. Entonces, siempre tuve esa intención y esas ganas de conocer cómo estaba todo distribuido ahí adentro. Curiosidad, ante todo.

E: – Nosotros vemos que fotografiás un espacio vacío. Vos me dijiste que ibas a los talleres ¿cuándo? ¿Esa cárcel estaba en funcionamiento cuando vos fuiste?

MB: –Cuando hice estas fotos ya estaba todo cerrado. Hacía un año que lo habían cerrado. En 2015 lo cerraron, los trasladaron a la cárcel de Bouwer que es de alta seguridad. Y yo estuve un año insistiendo, a ver si me dejaban ingresar. Este trabajo lo hice en el 2016 junio/julio de 2016, y salió publicado recién en 2017.

E: –¿Y dónde salió publicado?

MB: –Salió la publicación, con video y todo, de una mujer que fue presa política y de un chico que estuvo muchos años en la cárcel, entonces hicimos como dos historias de vida. Pero después nunca había salido publicado nada de lo que después salió de ese ensayo fotográfico. Llevó su tiempo.

E: –Claro, lo encontramos por la página del diario de La Voz ¿Vos trabajás ahí? ¿Propusiste vos hacer eso? ¿Exponerlas?

MB: –Yo trabajo ahí en el diario. Cuando me dijeron que existía la posibilidad de hacer el trabajo en la cárcel propuse hacer alguna historia de vida y bueno, me dieron bola hasta ahí, no más, pero después llevó su tiempo el resto de la publicación.

E: –Es bastante más pequeña, como un recorte en relación a la cantidad de fotos que vos sacaste ¿no?

MB: –Sí, aparte fueron dos días de trabajo, porque como no me dejaban... porque lo quieren hacer como un centro cultural, entonces lo quieren derrumbar, gran parte del edificio, y bueno, yo lo quería documentar para ver cómo estaba después de un año de

haber sido desalojado, cómo se encontraba todo el edificio. El tema es que el gobernador en su momento no quería saber nada, no me dejaban ingresar. Tenían millones de trabas. Así que, cuando cambió el gobierno, abrieron dos días como para que se documentara para la prensa en general, pero como que no se le dio mucha bola, los medios no le dieron el espacio que me parecía que le tenían que dar. Porque semejante historia que tiene ese edificio...darle poca trascendencia me parecía como dejar muy de lado esa historia.

E: –Cuando decís como que hubo muchas trabas burocráticas, ¿trabas para poder entrar? Cuando abrieron a la prensa, ¿dejaron entrar a los fotógrafos solos o tenías a alguien que te seguía todo el tiempo?

MB: –Yo tengo un amigo ahí en el Ministerio de Justicia, y el ministro era el que autoriza o no autoriza el ingreso al predio. El gobernador que daba las órdenes en su momento no quería dejar entrar, porque lo querían derrumbar, querían tirarlo y hacer un espacio de cultura, un complejo. Lo trabó el pedido de Agrupaciones de Derechos Humanos, porque justo estaban en los juicios de lesa humanidad, y ahí tenían como un registro de los lugares donde hubo torturas y esas cosas. Entonces, cuando se desaloja todo el edificio, el Ministerio de Justicia es el que se encarga de esto. Como que no querían los ministros no dejaban, pero yo insistí hasta que llegó un momento en el que dejé de insistir porque dije: "bueno, acá no me van a dar bola". Pero en un momento me llama este chico amigo y me cuenta que el nuevo ministro autorizaba dos días de visita para los medios. Y bueno, al principio, como decías, sí me acompañó un guardiacárcel a todos lados hasta que se cansó. Abrían desde las siete de la mañana hasta las cuatro de la tarde. En un momento se cansó y me dejó.

E: –¿Había otros periodistas en el medio? En algunas de tus fotos se ven algunas personas, así bien a los lejos. ¿Esos eran otros periodistas?

MB: –No, debe ser algún guardiacárcel. Porque el edificio lo siguen manteniendo digamos... lo siguen cuidando los guardiacárceles. Es como un depósito en donde están los vehículos para hacer traslados de presos. Entonces no hay nada que se pueda llegar a robar. Ahora empezaron a hacer obras justamente para este centro cultural, y entonces hay custodia.

E: –¿Sabés si ya lo hicieron? Si lo construyeron como centro cultural...

MB: –No, en este momento están tirando los talleres, porque esta cárcel tiene ciento y pico de años. Entonces, van a conservar las partes bien antiguas y el resto lo van a derrumbar todo. Pero empezaron, están en realidad en obras para tirar las paredes y esas cosas.

E: –¿Creés que, más allá de la historia que tiene este penal, en relación a la construcción del lugar, tiene una particularidad diferente a otros penales que hayas conocido o hayas visto o que sepas que existan?

MB: –Yo soy de Río Cuarto y trabajo allá en Córdoba, pero soy de Río Cuarto. Antes trabajaba en El Puntal de Río Cuarto, el diario, y me tocó cubrir un motín, pero más o menos la cárcel tiene una estructura, como un centro de vigilancia y, a su vez, tiene los pabellones hacia los costados. Entonces en el centro de vigilancia vos ves los distintos pabellones. Más o menos se asemeja al de San Martín, tiene un parecido.

E: –Y esto de las puertas de colores, por ejemplo, que para nosotros es bastante particular, ¿se pintó, ya estaba pintado antes, o se empezó a pintar para esta construcción que decís que se quería hacer?

MB: –Esas las pintaron los mismos presos. Tenían la posibilidad, viste que hay un montón de celdas que tienen muchos dibujos. Ese tipo de cosas se las dejaban hacer. Podían pintar las paredes. Pero no sé desde cuando los dejaban hacer eso, porque yo creo que antes no tenían esa posibilidad.

E: –¿Puntualmente para sacar fotos te dejaron ir sólo dos días?

MB: –Sí, eran dos días que te dejaban de siete de la mañana a cuatro de la tarde, podías moverte por donde quisieras. Llegaba un momento, cuando te conocían, que ya no tenían problema y te dejaban moverte para cualquier lado. Pero sí, se abrió solamente esos dos días y después se cerró y nunca más se pudo ingresar.

E: –¿Qué te hizo representar un espacio vacío? ¿Por qué no elegir una cárcel llena de presos? Porque el fotografiar un lugar donde no hay nadie también implica pensar en uno donde hubo personas.

MB: –Sí, tal cual. Yo siempre quise ingresar cuando estaba habitado, de hecho había solicitado ingresos para hacer cobertura en los mundiales de fútbol. Como conocí un guardiacárcel y me había comentado cómo eran los mundiales, todos los presos viendo los partidos en un televisor chiquito, se amontonaban en la reja... Entonces me llamó la atención siempre eso. Pero no te dejaban ingresar, siempre tienen muchas trabas, es muy burocrático y tenés que hacer con mucho tiempo de antelación solicitudes, y, la verdad, sabés que nunca vas a llegar a lograr lo que querés, porque siempre tenés trabas. Y quería registrar el lugar, para poder mostrar también un poco a la sociedad donde vive el preso ¿no? Porque uno se imagina que está en una celda, pero cuando ves esos espacios realmente te causa mucha tristeza, mucho dolor porque realmente sabés que ahí es muy difícil que se puedan reinsertar teniendo los niveles de dejadez que tienen este tipo de

cárceles. Se me ocurrió por ese lado, mostrar un poco cómo puede llegar a vivir una persona ahí adentro de un espacio tan reducido.

E: –¿Cómo describirías que son esos espacios? Además de reducido, porque tus fotos se ven bastante luminosas, se ven como estos colores que, de alguna manera quizás frente a otras cárceles que uno se imagina un lugar súper lúgubre, oscuro. ¿Eso fue parte de una elección?

MB: –Sí, porque en realidad, no me acuerdo de cuántas fotos tenía, pero había espacios totalmente oscuros y otros iluminados. Entonces, vos decías a las ocho de la mañana, a las nueve un poquito más, lugares con un poco de luz. Y del otro lado del pabellón algo que estaba tocando sombra. Capaz que no tuvieron luz del sol en todo el día. Pero bueno, la verdad que es muy angustiante. Son espacios que son muy desoladores. Imaginate en una habitación de dos por dos con tres personas más. No sé, me resulta muy claustrofóbico.

E: –Había varias escaleras también y como algunas estructuras redondas, ¿esos eran lugares donde accedían también los presos?

MB: –Las estructuras redondas me parece que son los espacios en donde están los guardiacárceles, no me acuerdo cuál es ahora la que me estás diciendo particularmente, pero las únicas escaleras que tenían así estilo caracol no eran para los presos. Ellos están en un espacio, tenían el pabellón con aproximadamente cuarenta celdas, y después de ese pabellón los pasan dos horas por día para el patio. No tenían ningún acceso, a no ser que fueras a algún taller. Por ahí fuera a algún taller de panadería, de carpintería, algo así y te llevaban por dos o tres horas, pero volvían al pabellón. No tenían muchas salidas afuera del pabellón.

E: –Los talleres estaba dentro de la misma cárcel ¿no?

MB: – Si todos adentro de la misma cárcel.

E: –¿Cómo te sentiste vos como fotógrafo al fotografiar estos espacios pensando que hubo personas que estaban encerradas? Y, en relación a eso, ¿creés que hay diferencia entre estar afuera o estar adentro de la cárcel?

MB: –Sí, mucha diferencia. Sin darme cuenta yo creo que... Mirá, por una cuestión personal, yo empecé a ir a la cárcel cuando tenía cuatro o cinco años, porque tengo un tío que fue preso político. Y creo que eso me llevó también a querer conocer ese tipo de espacios. Porque recuerdo patente cómo iba de visita siendo tan chico, cómo iba de visita a la cárcel y te llevaban a una celda que era sumamente chiquita. Y esa persona no salía de ahí en todo el día. Creo que inconscientemente me llevó a querer hacer este tipo de

trabajos, pero, sí. Indiscutible. Que te lleva, que te pone mal, porque sabés que de las dos mil personas que puedan estar en esa cárcel se pueden llegar a reinsertar el 10% y el resto no. Es como una estadística muy fuerte esa. Entonces, es realmente muy preocupante creo. No solamente como fotógrafo, sino como le pasaría a cualquier persona que está ahí. Te te sentís muy... ¡Te sentís mal! Porque no es un espacio de risas. Realmente es un espacio de tortura, por más que no tengas una picadora en el cuerpo, la tenés en la cabeza todo el día.

E: –¿Vos creés que existe algún concepto central que guíe todo tu trabajo fotográfico? ¿Algún eje que hayas dicho "Bueno, a ver, quiero mostrar esto, que se note esto"?

MB: –Sí. Yo lo que quería era... siempre la cárcel se conoce por fuera. Nunca tuvimos acceso. Por eso también quería, después del motín del 2005, era como el infierno dentro de la misma ciudad. Muchos vecinos, la ciudadanía quería que esa cárcel se fuera realmente del barrio en donde estaban. Querían que se fueran directamente a la cárcel de Bouwer, que es de alta seguridad. La gente tiene poca comprensión, pero, bueno, quería mostrar un poco eso también, que la gente viera en donde está alojada la persona. Así vos pienses de la forma que pienses, digo, pero más o menos ver que una persona en un espacio tan deplorable tenga esa posibilidad de vivir ¿viste? No sé si realmente se vio reflejado en lo que yo mostré. Quería que vieran que no tenían las condiciones necesarias.

E: –Nos llamó la atención que en varias de tus fotos hay palomas, algunas muertas dentro de la cárcel, otras afuera vivas, ¿eso tuvo alguna intención de tu parte, quisiste representar algún concepto? ¿O aparecieron ahí porque eran simples registros del paso del tiempo también?

MB: –Queda como un concepto de libertad, pero no lo busqué por ese lado. El tema es que los únicos que están habitando ese espacio son las palomas y las ratas, ¿viste? Entonces, no sé, me llamó la atención. No lo busqué como un símbolo... estaba ahí. Y bueno, el tema de las ratas y las palomas, los presos conviven con eso. Así que imagínate, según cuentan, en algunos casos a las palomas las mataban y las comían, por eso. No sé. Surgió como un ser vivo que te daba otra perspectiva en la foto. Nada más, no lo busqué por nada en especial.

E: –Dijiste que ahora se iban a exponer estas fotos del trabajo. No me quedó claro dónde.

MB: –No, yo te dije que ese laburo lo había hecho hacía un año atrás y que recién ahora había salido en el diario. No me acuerdo cuando salió la nota, ¿en agosto? Bueno, un año

después salió la foto publicada.

E: –Pero nunca hubo una muestra, digamos, incluso una muestra a nivel más local.

MB: –No, no. No hice nada. Era solamente en el diario.

E: –En el diario, ¿vos participaste en la edición o en la selección de esas fotos, o en eso el editor es el que decide?

MB: –Un poco. Hice como una preselección y después, bueno, como el espacio no era tan grande lo editaron. Porque está bueno también lo mire un ojo de afuera, que se separe un poco de lo que vos venís haciendo. Porque a vos te pueden mostrar un montón de fotos, pero de ahí, un ojo que lo vea por fuera está bueno para que justamente sea un poco más objetivo. Hice una preselección y ahí el editor de la sección hizo la selección final.

E: –¿Qué importancia tiene para vos que las fotos o las imágenes circulen y que la sociedad las vea y pueda conocer cosas diferentes o no?

MB: –Pasa en todos los aspectos. Como en una guerra, que te circulen fotos de una guerra, eso también te abre la cabeza de otra manera. Vos por ahí ves o no ves imágenes que cuando las terminás viendo es como que te hacen cambiar de parecer. No sé si a todo el mundo le pasa, pero bueno. Muchas veces uno tiene un concepto, y cuando termina viendo un documento quizás te cambie ese concepto, ¿me entendés? Yo creo que sí, esa fue la intención por eso te decía que como que no había muchas imágenes de la cárcel por dentro. Mostrar un poco eso también. Porque todo el mundo habla –más en estas épocas– del tema de la delincuencia ¿viste? Muchos dicen "¡Qué vayan todos presos!", y bueno, viendo este tipo de cosas quizás te puede llegar a cambiar un poco la percepción de eso. Pero no creo que a todo el mundo le pase, a alguno le pasará. Y bueno, mientras le pase a alguno está bueno.

E: –¿Tuviste algún referente, algún colega referente que haya registrado cárceles o espacios de cárceles así vacíos que vos hayas visto?

MB: –No. Sé que había una pareja que estaban haciendo en su momento todas las cárceles de Córdoba, tengo entendido que las cárceles de Córdoba, no sé si del país, por ahí cerraban y hacían algunos laburitos. La verdad que no los conozco y no he oído... Nunca vi nada. Pero no.

E: –Hay dos trabajos sobre la cárcel de Caseros que es una cárcel enorme, monstruosa, que también se demolió. Son dos fotógrafos que trabajan con espacios vacíos.

MB: –No, la verdad que no. No me puse a ver absolutamente nada. Porque quería registrar, quería ir con la cabeza un poco más limpia. Porque muchas veces, por ahí, si ves alguna imagen posiblemente la copiás. Si tenés algún contexto parecido, ¿no? Pero no, la verdad que no sabía que había otros laburos. Yo quería mostrar también un poco lo que era un registro, es como un registro de paredes, las cosas que escriben...

E: –¿Qué lugar tenía para vos esto del registro de estas personas que estuvieron habitando esos espacios? Porque en tus fotos se ven calendarios, el paso del tiempo por ejemplo con calendarios en las paredes.

MB: –Sí, vos pensás que lo que ves ahí adentro solo pasa en las películas. Pero bueno, pasó que había varias celdas que tenían un calendario marcado, era muy llamativo. Y bueno, ves muchas, muchas fotos de chicas pegadas, palomas, frases de libertad, mucho relacionado con el Indio Solari, con Callejeros. Que por ahí decís, bueno, siendo de Córdoba, podés llegar a tener más cosas de la Mona Jiménez. Pero no había tanto. Yo creo que son ese tipo de cosas que añora el que está detenido. No sé, había autos pegados en las paredes ¿viste? Cosas que son parte de lo que extrañan muchos de ellos. Y bueno, muchas pinturas de los colores de sus equipos de fútbol. Yo creo que es justamente lo que están queriendo ver y no pueden... Bueno y frases, un montón. Hay muchas manitos de chicos. Eso sí me llamó la atención y medio que te pega.

E: –Sí, están en tus fotos las manos ahí, de colores de los nenes.

MB: –Sí, ¿viste? Muchas frases, padres que escriben con los nombres de sus hijos y las manitos, entonces eso debe ser, debe ser fuerte. No sé lo que habrá hecho esa persona, pero bueno. No la estaba pasando bien seguro.

E: – ¿Creés que en tu trabajo hay alguna búsqueda estética, alguna particularidad en lo que es el color, la luz? ¿Hubo alguna elección ahí? El uso del gran angular por ejemplo que da la sensación de que los lugares se nos vienen encima...

MB: –Por el mismo espacio que es tan reducido trabajé mucho con gran angular y quizás medio como que, viéndolo a la distancia, capaz que haya abusado de eso ¿no? Pero bueno, buscaba mostrar justamente con el gran angular cómo era todo el lugar. Lo busqué por ese lado. Poder mostrar cómo es un espacio bien chiquito... Después usé un poco un ojo de pez, también. Sí, a mí me pareció –eso que decís– que se te viene encima el lugar, justamente.

E: –Ahí hubo una elección, y en relación a esto, el color... ¿vos editás las fotos después? Si bien en tu fotos hay bastantes rejas, también hay una estética donde

predominan los colores pasteles, cálidos... ¿Eso fue intencional o la cárcel era así?

MB: –Era la cárcel así. Pero en su momento pensé en laburar en blanco y negro, hacer como el laburo, registrarlo en blanco y negro. O publicarlo en blanco y negro. Y después viéndolo más detenidamente me parecía que era mucho más fuerte el color, porque había cosas como en el caso de las manos, algunas puertas –esas que vos me decís que son todas coloridas–, yo creo que en blanco y negro se iba a perder, entonces respeté justamente lo que uno veía ahí en la cárcel. Pero, sí. La verdad, ahora que me lo decís, me estoy dando cuenta que sí, que eran los colores realmente medio pasteles.

E: –Y en relación a las rejas, ¿vos quisiste registrarlas? ¿Qué lugar tenían las rejas o qué te pasaba a vos como fotógrafo al pensar que la gente vivía atrás de las rejas?

MB: –Sí, pero a su vez, no sé si te pasó que vos ves esa reja en particular y son rejas fuertes, “rejas”, no unas rejitas, digamos. Son bien gruesas. Quería mostrar que también eran lugares donde es imposible de escapar. Son unas rejas imponentes, bien gruesas.

E: –¿Le pusiste algún título al trabajo? Por fuera del ensayo fotográfico que fue publicado en el diario, ¿vos pensaste en algún título personal?

MB: –No, la verdad, es lo que te decía... salió publicada al principio esta historia de vida, y un año después salió publicado eso que, porque le insistí al editor de la sección –se llama “Número 0” el espacio–, y me dio bola. Pero yo pensaba que nunca me iba a dar bola, porque tenían otro concepto de este suplemento cultural. Y bueno, le copó tener un ensayo fotográfico y le dio para adelante. Pero no, nunca le puse un título. Es como que estuvo tirado el laburo. Imaginate que lo recuperé un año después. Mucho, quedó medio así en archivo nomás, quedó y no le puse un nombre.

E: –¿Hay algo que hayas visto ahí adentro y que hayas decidido después no mostrar, como fotógrafo?

MB: –No, todo lo contrario porque en estas celdas que te decía, que son de castigo, que fueron de castigo después... ¿Viste esa que justamente vos me decís, la foto del calendario todo tachado? Era una celda de castigo. Y realmente entrabas y sentías que era eso. Te causaba mucho agobio. Porque vos tenías la cucheta, una, un lavamanos, el inodoro o un hueco, porque no había otra cosa, y nada más. Y un pasillito que era de menos de un metro. Imaginate que ellos salían solamente una hora por día para, digamos, para caminar. ¿Vos sabés lo que es estar ahí adentro veintitrés horas? Eso lo quería mostrar. No me acuerdo si te las pasé, no sé si te las pasé porque eran esas que son las puertas blancas, medio cremitas. Ese era el lugar de castigo. Y quería que se viera.

E: –O sea, más bien buscabas que se viera todo lo posible. Por ahí la pregunta venía un poco en relación a que hay algunos fotógrafos que nos contaban que había lugares en la cárcel que estaban tan abandonados que hasta vomitabas al entrar por el olor, la podredumbre y todo...

MB: –Bueno, los olores también son muy particulares ¿no? Porque todavía se mantiene en algunos casos. Yo igual entré un año después y calculo que si hubiese entrado al mes hubiese sido totalmente distinto ¿no? Pero bueno, un año después en alguno lugares me parece que han intervenido, porque algunas rejas ya faltaban, digo, hay cosas que no sé si estaban como cuando apenas la cerraron. Ahí yo desconozco, pero sí los olores, el abandono en sí. Lleno de caca de palomas, todas esas cosas que bueno, no sé si sería igual si estuviese habitada. Me parece que no.

E: –En tus imágenes se ven muchas puertas, está presente esta idea de lo seriado, ¿no? Da la sensación de esto que me decías de que los presos están en las celdas uno al lado del otro. ¿Quisiste registrar eso?

MB: –Sí, esa historia de lo serial, tal cual... Pero, no sé, ver todas esas puertitas, todas pegadas una al lado de la otra, a mí me resultaba muy fuerte. Porque vos ves que no tenés espacio, todo muy pegadito, entonces, ahí te demuestra lo bien apretados que estaban los muchachos ¿no? Te causa como una sensación de agobio eso. Me resultaba muy chocante ver todas esas puertitas todas ahí pegadas.

E: –¿Cómo definirías tu trabajo? ¿Como artístico, como documental, como artístico-documental?

MB: –Va más por el lado de lo documental. No sé, la verdad, seguramente que uno le va por lado estético, lo va orientando, pero yo fui por el lado documental. No sé si salió algo artístico. Posiblemente sí, pero la verdad que fui por otro lado. A mí me gustaba más por ese otro lado, pero bueno. Por ahí otra persona lo puede llegar a juzgar distinto.

E: –¿Qué lugar tenía para vos “la ausencia”, estar ahí sin las personas dentro? Rodearte de los distintos objetos, ver las paredes rotas, ¿qué te generaba ver eso?

MB: –La verdad yo pensaba muchas cosas. Porque vos imaginate, esos muchachos pasan las 24 horas, los 365 días del año, metidos ahí y no tienen otra idea en la cabeza que salir de ese espacio. A mí me generaba mucha angustia, me parecía un espacio muy agobiante. A mí me pareció siempre, desde que entré al lugar, muy agobiante. Muy claustrofóbico, ese encierro que realmente vos decís "¿Cómo una persona puede pasar el tiempo acá?". A mí me pasó eso, seguramente a otro le puede pasar otra cosa. Pero a mí me chocó mucho. Me pareció un espacio muy feo. Y cuando fui con uno de estos chicos que te decía que había

estado detenido, el de la historia de vida, te van contando las cosas que vivieron, que pasaron por distintos pabellones. Te van contando historias, y, realmente, te duele porque te hacen ver que había miles de personas que la pasaban muy mal.

E: –¿Eso cómo se dio que conocieras a ese detenido?

MB: –Buscamos una mujer, presa política, y un chico que había pasado muchos años ahí, que había pasado por distintos pabellones y terminó siendo pastor evangélico. Él nos contaba que pasó como quince años metido en la cárcel. Y así nos fue contando su historia y fuimos pabellón por pabellón, por donde había estado, entonces te iba más o menos orientando, cómo se vivía en cada pabellón.

E: –¿Cómo creés que influye la subjetividad del fotógrafo, la mirada del fotógrafo al mostrar estos espacios a la sociedad? ¿Qué responsabilidad creés que tienen frente a las imágenes, a lo que se muestra?

MB: –Sí, yo creo que vos vas con un concepto y por ahí salís con otro, y bueno... Cada uno tiene con su historia de vida cierto prejuicio, entonces creo que eso te lleva a querer mostrar justamente a la sociedad lo que a uno le pasa por la cabeza. Me parece que si tenés la posibilidad de cambiar en la sociedad algunos conceptos. No sé cómo explicártelo... Y me parece que muchas veces la gente tiene un concepto que, no digo que esté errado, pero digo que es un concepto que por ahí, no sé si vos cuando conocés ese tipo de cosas seguirías pensando desde esos conceptos. Seguramente que si vos pasaste un momento malo, no sé, si te robaron o te mataron a algún familiar, capaz que tu cabeza no cambie mucho. Y seguramente quieras que esa persona se pudra en la cárcel. Pero bueno, digo, por ahí ver esos espacios, conocerlos, te genera a veces la posibilidad de cambiar un poquito de idea.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Héctor Río realizada el 14 octubre de 2017.

E: – Así que participaste del libro de Mumalá. Yo fui a la librería, vimos que existía el libro así que lo compré, pero no se conseguía en ningún lado.

HR: –Sí, participé.

E: –La mayoría de los libros que conseguimos no estaban en librerías, así que los conseguimos así: o contactando directamente al fotógrafo o al colectivo y pidiéndoles la publicación. El libro de Tinta Libre tiene un modo particular de abordar lo carcelario.

HR: –Sí, porque de hecho, no podíamos sacar a los rollos. Era como una condición. El tema es así, la cárcel de mujeres, “La 5”, es una cárcel muy chiquitita, pero con condiciones muy malas. Tiene dos pabellones: las que están condenadas y las que están en proceso. Las que están en proceso no se pueden fotografiar, a las condenadas sí les podías sacar fotos.

E: – ¿Ambos trabajos tuyos, el del fútbol y *El adentro, el afuera*, fueron en la Unidad 3?

HR: –Sí, el del fútbol salió a raíz de hacer *El Adentro y el Afuera*. Luego de haber entrado, al principio te revisan y después ya entrás.

E: – ¿Tuviste problemas para entrar?

HR: –No, yo trabajo en prensa desde el 99, en un diario. El trabajo de la cárcel surge porque fuimos a hacer una nota al pabellón evangélico para una revista de Rosario. Yo trabajaba ahí. La idea era contar cómo se vivía en el pabellón. Entramos con el Pastor, viene otro y lo abraza, y se pone a llorar. Con el tiempo, volviendo a mi casa, se sube al colectivo el que lo había abrazado, yo lo reconocí, y me llamó la atención cómo él iba mirando hacia afuera. Su mirada era diferente. Se me ocurrió esto de contar “el último día de un preso en la cárcel”. Pero no hay un último día, ellos empiezan a tener salidas transitorias. Yo me imaginaba el momento de cuando se iban con el bolso. Pero no, y ahí dije: “no tengo lo que pensé”. Entonces se me ocurrió hacer el proceso en el que ellos están saliendo.

E: – ¿Todas tus fotos son de cuando ellos entran y cuando salen?

HR: –En realidad son entre un mes y quince días, antes y después que salieron. A uno de los chicos, cuando salió, apenas se fue el sábado lo llamaron del juzgado, que tenía que ir a firmar. Entró y firmó, y nunca volvió, nunca más lo vi. Con otros nos seguimos viendo. Pero

la idea era registrar ese cruce. Hay fotos que parece que están en la cárcel y es su casa, hay fotos que parece que están en su casa y es la cárcel.

E: – ¿Tu idea era que se sepa o que exista esa ambigüedad?

HR: –No me interesa, yo no me lo planteo. Lo que sale, sale. Porque si no, quizás no encontrás lo que buscas y te frustrás.

E: – ¿Cuánto tiempo estuviste yendo?

HR: –Tres años. Por ahí interrumpía y volvía. Y el contacto fue por una persona que trabajaba en la comisión de derechos y garantías de la provincia. Fuimos un día ahí, me presentaron al director, a la gente del servicio penitenciario, y me pusieron en contacto con el gabinete de psicopedagogía –que son psicólogas que trabajan ahí– y ellas me hicieron un listado con posibles fotografiados. Entrevisté a muchos detenidos que después no fotografié. En realidad yo no los conocía, por eso entrevisté a varios. Algunos no entendían la idea, a algunos no les interesaba. Había chicos con los que empecé a laburar y nos dábamos cuenta que no había un ida y vuelta. Al ser una historia muy personal, tiene que haber una afinidad de él conmigo, y mía con él. Con un par no se dio, pero con algunos no llegamos ni siquiera a sacar fotos.

E: – ¿Cómo te sentiste vos al no estar en su misma situación al entrar a la cárcel?

HR: –Y... no es fácil.

E: – ¿Sentiste algún tipo de violencia, ya sea simbólica...?

HR: –No. Yo creo que parte de lo que me ayudó mucho fue el trabajo en el diario. Uno se adapta y entiende que hay ámbitos que no son propios. Y que uno no puede apropiárselos en un día. Necesitas cierto tiempo. Y tenés que dejar en claro que lo que vos querés hacer es honesto, y que buscás respeto hacia el otro. La cárcel es un lugar amigable para hacer fotos. Son lugares donde posiblemente encontrás imágenes pintorescas, porque son lugares que uno no conoce. Yo había ido a hacer un trabajo para la revista. Y en una hora resolví un ensayo de diez fotos, que no tiene la profundidad que tiene este trabajo. La confianza la vas ganando con el tiempo. El primero fue Jorge, que es el que se va en la bicicleta, es con el que me deje de ver de golpe, se fue y no volvió. Enseguida entendió lo que yo quería y yo entendí su forma. Me di cuenta el primer día que fui, que ahí había un trabajo.

E: – ¿Hay alguna particularidad de esta cárcel frente a otras?

HR: –Es una cárcel muy vieja, de mediana seguridad, está en el centro de la ciudad de Rosario. Es una especie de premio para el interno que llega ahí. Con muchos de los chicos que trabajé estaban “extramuros”. Hay dos pabellones. Con tres trabajé ahí, extramuros y con dos trabajé adentro. Pegué mucha onda con el profe de gimnasia. Al tener tantos años, tenía el cargo de Alcalde. No tenía que preguntarle al servicio penitenciario si podía entrar. Yo le mandaba un mensaje a él, me esperaba en la puerta y entraba.

E: – ¿Hubo limitaciones al entrar?

HR: –Las primeras veces solamente me sacaron el DNI. No me dijeron “esto no lo podés mostrar”.

E: –¿Y hubo algo que hayas elegido no mostrar?

HR: –No, tampoco fui a buscar nada. Si buscás, en una cárcel encontrás lo que quieras. Lo que me interesaba a mí era retratar a los chicos, no convencer a nadie. Pero tratar de mostrar que los que están ahí adentro son iguales a los que están afuera. Y que es una mini sociedad en donde tenés muy buena gente... igual que afuera. De lo que quedé convencido es que está lleno de pibes sin oportunidades. La cárcel es 90% pibes sin oportunidades. Con esto tenés de todo. Psicópatas... Gente de todo tipo... Adrián, se iba de la cárcel los viernes al mediodía. Salía, compraba unos ramos y vendía flores: tenía sus clientes. El cayó preso por robo a mano armada y ese mismo día le había llegado una citación para presentarse en la General Motors. Primero todos te dicen: “Yo acá no caigo más. Esto es lo menos. Esto no es para nadie”. Al menos Diego y Adrián no volvieron. Pero la mayoría son pibes sin oportunidades.

E: – ¿Qué buscabas cuando hiciste cada serie?

HR: –Yo no fui ahí a denunciar nada. Fui a contar una historia, no estaría mal denunciar. En algunas fotos creo que se percibe. Pero a mí me interesaba mostrarlos a ellos. Y tampoco me interesaba mostrarlos a ellos con evidencia de nada, porque ¿quién soy yo para juzgarlos? Me parece que el trabajo no pasaba por ahí, sino, más bien por mostrarlos a ellos como son. Yo las pensé como historias individuales y en el último taller que hice con Adriana Lestido me encontré que era una sola historia, y cerró más, porque antes era muy rebuscado.

E: –En tus fotos hay mucha mirada a cámara, ¿hubo relación con lo que se fotografiaba y lo que ellos querían?

HR: –No, yo trabajo casi siempre igual. Trato de acompañar, estar ahí, y si hay una situación que está buena “Che, quedate ahí”, pero no “armar” la situación.

E: – ¿Y hubo algo que ellos te hayan pedido cuando fotografiabas?

HR: –Sí, eso sí. Diego iba al gimnasio, quería que le saque ahí. Se enojó muchísimo por una foto que se ve que está cortado con la pared porque decía que era un escracho. Se cortan para zafar del pabellón. Traté de explicarle que eso era parte de su paso por un lugar que él mismo definía como un infierno. Él hacía un taller de poesía. A algunos yo les pedí que me regalaran algo de su paso por ahí. Él me regaló una Biblia. Y justo estaba el poema todo dobladito, escrito a mano "...hasta encontrar los lobos todos pasamos por un valle de sombra...". Yo traté de explicarle, "Ya no sos ese". Y después entendió. Esa fue la parte del final del proceso, de firmar permisos y demás...

E: – ¿Ellos se podían quedar con las fotos?

HR: –Sí, yo les di varias fotos. Pasa que la cárcel es eso, por un ratito tenés que ser parte de eso. Comer con ellos, tomar mate, charlar...

E: – ¿Y crees que esas fotos, por más de que vos no quisieras denunciar, crees que tienen un impacto social?

HR: –Sí, me pasó en la muestra. De gente que veía y no entendía qué era eso que tenía en frente. Ver a los chicos que fueron a la muestra y hablaron. Y la gente se me acercaba a preguntarme cosas...

E: – ¿Cuál crees que es la importancia de mostrar las fotos al afuera?

HR: –Yo creo en todos los trabajos documentales hechos con honestidad. Creo que el fin principal es dejar un documento para no sabemos quién, ni para cuándo, y que se pueda tomar conciencia de que eso está y qué pasa. Acá no sé si dejo en evidencia que la cárcel es un lugar donde está lleno de pibes sin oportunidades. Hoy lo pienso así. Cuando hice el trabajo tampoco me lo planteé tanto. Cuando quise trabajar en la cárcel me imaginé que estaba bueno poder contar historias de pibes.

E: – ¿Lo tomás como un trabajo documental, artístico o ambos?

HR: –Documental.

E: – ¿Por qué? Porque eso es un debate...

HR: –Yo doy un taller de foto documental y la verdad es que no sé explicar qué es la foto documental. Todo es documental. Cuentan sobre una época. Yo me reconozco más como fotógrafo documental que como artista. Yo hablo de mi laburo no de "mi obra".

E: – ¿Algunas decisiones estéticas? ¿Por qué todo blanco y negro?

HR: –Yo siempre trabajé en analógica. El diario y mi trabajo de autor, son trabajos paralelos, que en general no se cruzan. Yo trabajé siempre en blanco y negro. De hecho no soy un estudioso de la fotografía. En el blanco y negro me sentía más cómodo, me gustaba más estéticamente. Además, de trabajar analógicamente, con el rollo blanco y negro, lo cual me dejaba revelar. Revelaba y escaneaba. Yo pensaba y pienso bien el blanco y negro. Ahora estoy un poco más a color con lo digital.

E: –Hay fotos movidas y desenfocadas, ¿eso tuvo un fin comunicacional?

HR: –No. Yo disfruto las fotos movidas. Las que están movidas son así porque el tiempo de exposición no daba para que salga la foto nítida. Yo laburaba con películas de 400 asas, a lo sumo forzaba dos puntos, 1600, no mucho más. Esa foto daba quince de velocidad. Y el pabellón era oscuro. En muchas pensé que llegaba a enfocar y no llegaba. Trabajé con dos cámaras, las dos de visor directo. Cámaras chiquitas, no ruidosas. No usaba la réflex porque molesta, no tenía que estar mostrando las fotos en el momento. Con una Leica, completamente manual, y con una Contax.

E: –Hay cosas que, al estar en la cárcel, el que está afuera no las puede ver. En ese sentido, ¿qué importancia crees que tiene la imagen?

HR: –Creo que es más importante “visualizar”. Visibilizar es hacer visible lo que uno no ve. Y visualizar es poner en imágenes lo que uno está viendo. Me parece que va más por el lado de visualizar.

E: –¿Cuál es la relación de la foto en relación a la subjetividad?

HR: –Las historias hablan de uno también. No solo de quien se ve cuando cuenta. Hay compañeros afines a una idea y a otra. Yo muestro de un modo y otro lo haría de otro. Para mí no son todos chorros, hijos de puta, etc., sino que en su mayoría son pibes sin oportunidades. Uno cuenta historias como puede y pone miradas como uno quiere. ¿Qué nos diferencia? Lo mismo que la locura, ¿qué te diferencia? Te podés encontrar con las cosas más bajas del ser humano.

E: –¿Creés que la imagen la construye también quien la mira?

HR: –Sí, por eso hay que ser muy cuidadosos. El respeto y la honestidad son fundamentales. A veces uno puede hacer fotos de malas, pero esas fotos hay que saber guardarlas.

E: – ¿Cómo fue el proceso para firmar las autorizaciones?

HR: –Yo lo hice mucho después lo de las autorizaciones. A Jorge intenté buscarlo y no lo encontré, y lo terminé mostrando igual porque estaba hablado. De todos aprendí muchas cosas, desde música hasta cosas profundas.

E: – ¿Cómo qué?

HR: –No, qué se yo... Jorge escuchaba los Redondos, a mi me gustaban los Redondos, pero nunca fui muy fanático. Y ahí lo comparaba con cosas del amor. No sé, hay una foto que Adrián se está besando con una chica que era su compañera del EMPA, cuando tenían 18 o 19 años, después no se vieron más; ella se casó, tuvo una hija, él también se casó y tuvo una hija; él se divorció y después fue en cana. Y en una de las últimas salidas ella lo va a buscar un día afuera del penal y ahí estaban juntos todavía.

E: – ¿Y todos esos temas surgieron, no es que vos querías retratar el amor y demás?

HR: –No, se fueron dando. Entonces un día me contaba que iba a salir con Dani, ese día salimos y ella lo estaba esperando en la puerta, y no había visto el “cuenta fotos”, cuando veo “tac” era la última, me quede con una sola foto de ese momento, ya había pasado... Y después, cuando vuelve, el lunes me dice “¿Sabés a dónde la llevé? Al banco a dónde íbamos a apretar cuando íbamos a la secundaria”. Yo me quedé así ¡nah!... A ninguno de nosotros se nos hubiese ocurrido llevarla a apretar al banco dónde apretábamos en el secundario. El tipo flasheó que eso era como especial... y ella se recontra enamoró. Fue surgiendo la idea de retratar esas historias mínimas. Jorge, cuándo cayó preso estaba como colgado y él me decía que lo que más extrañaba, cuando llegó a la cárcel, era el pasto... el verde. Primero estuvo muchos meses sin ver el cielo y lo otro era el pasto, la primera vez que vio un pedacito de pasto fue y se tiró. A mí se me estrujaba el cuerpo, a veces uno ve un pedacito de pasto y lo esquiva para no ensuciarse las zapatillas, no sé. Y al chabón lo único que le importaba era tocar el pasto, era una cosa que no la podías creer.

E: – ¿Ellos tenían oportunidad de ver su imagen ahí, o sea, tenían algún espejo?

HR: –No lo tienen permitido, por una cuestión de que podían hacer cortes. Pero se la rebuscan para verse. Hay una diferencia gigantesca entre la cárcel de hombres y la de mujeres. Las cárceles de mujeres son terribles, las mujeres están completamente solas. En las de hombres a veces el guardiacárcel entabla amistad con el preso, en las de mujeres no, es terrible.

E: – ¿El trabajo de fútbol, cómo surge y por qué surge?

HR: –Yo estaba trabajando ahí. Hacía, y sigo haciendo esporádicamente, notas para El Gráfico. Había unas páginas de fotorreportajes. Hicimos fotos en el espacio de boxeo y salió en El Gráfico. Todos los fines de año juegan en los pabellones al fútbol. Después me interesó tanto que seguí yendo...

E: – ¿ Ese trabajo lo hiciste en esos tres años que me contabas?

HR: –Sí, la verdad no me acuerdo si fue en 2001 o en 2014... Esto lo hice medio sobre el final del trabajo.

E: – ¿Y el tema de las rejas? No hubo tantas...

HR: –No, porque los pabellones intramuros son casitas, después hubo una decisión de no mostrarlas. Hay fotos... una foto, es una de los chicos mirando de espalda... después te muestro.

E: – ¿Qué tema crees que articula todas tus series?

HR: –No sé si decirte “la libertad”... Creo que el encierro, en un sentido amplio, no solo el de la cárcel, creo que abarca toda la sociedad. Creo que a veces no estamos muy conscientes de que estamos en un lugar de encierro, todos. Creo que estamos todos en una locura, en una sociedad que nos tiene como encerrados. Creo que en el consumismo estamos encerrados, en esa cosa del consumir... que haya cárceles para encerrar a pibes. Mi pregunta es ¿por qué los pibes no tienen oportunidades? O ¿por qué tuvieron que salir a chorear?

E: – ¿Cuál es tu visión de la cárcel?

HR: –Creo que es una mierda y ayuda muy poco. Es un lugar de castigo más que de condena. Escuchás gente que dice “ahí la pasan mejor que afuera” Se me eriza la piel. No existe una reinserción social. En esta cárcel, si no te convertís a evangélico no te la bancás, tenés cincuenta fanáticos rezando todo el día. Caíste preso, ¿quién te va a dar trabajo cuando salís? ¿A dónde vas?

E: – ¿Tu trabajo siguió también cuando tenían libertad total?

HR: –Sí, también un toque fue afuera. La otra vez estaba pensando que tenía ganas de volver a hacerles retratos a algunos de los chicos.

E: –Vos me decías que podían terminar en este penal o en otros dos, que este es un poco más “benévolo” en algún sentido. ¿Hay alguna cuestión que defina eso?

HR: –Sí, es por conducta, a veces por lugar. Si no hay lugar en los otros vas ahí. El penal está dividido por lugares: violadores –donde hay un montón de gente de guita–, refugiados, dos de evangélicos, de buena conducta...

E: – **¿Vos pudiste trabajar en todos?**

HR: –No, en el de conducta olvidate que puede trabajar. Yo entré en el evangélico, en la cancha de fútbol y en el “extra muros”. En el de ingreso podría haber entrado pero no había nadie que se estuviera yendo. Esta es una cárcel de seguridad media. Es como una gran familia, es un barrio.

E: – **Uno tiende a pensar que son todas iguales pero cada cárcel es distinta...**

HR: –Totalmente. Acá tenés chicos que hace años que están, tenés el tipo que entró diez veces –los tienen marcados–. Antonio, el señor mayor, entró por matar a un vecino, en pedo, de un cuchillazo, y fue a la comisaría y les dijo a los policías “Vengo porque maté a mi vecino”, y ellos le dicen: “dejate de joder Antonio. ¿Dónde está?”. Y él les cuenta que había quedado tirado en la luneta de su casa. Van y no estaba. El tipo se había levantado y había intentando llegar al hospital y se murió en otro lado. Los tipos ahí le decían: “dejate de joder Antonio no está. Andate a tu casa”. Y a los dos o tres días lo vinieron a buscar porque lo habían encontrado muerto. Antonio desde que entró fue el mozo del casino de oficiales, de los jefes, lo adoraban. Me acuerdo que el día que se fue lloraban. Y su vida era eso, estuvo nueve años haciendo eso.

E: – **¿No había abusos de poder?**

HR: –No ahí, yo no lo vi. Los jefes son tipos adorados. Fernando que era el jefe de fútbol era súper respetado.

E: – **¿Dónde expusiste este trabajo?**

HR: –En Rosario, en la plataforma Lavardén, sala de las miradas y en la Usina del Arte una parte. El de fútbol estuvo en Chivilcoy también.

E: – **¿Tuviste alguna limitación de circulación?**

HR: –No, yo me moví muy tranquilo. Muchos me preguntan si tenía miedo cuando entraba, por ejemplo en el momento de quedar en medio de un motín. Por lo general no viví momentos de violencia adentro.

E: – **¿En la exposición acompañaste con texto las imágenes?**

HR: –En algunas sí, escribí un texto yo, pero no tienen epígrafe. En la muestra se proyectaba un audiovisual: cuenta cómo un preso, cuando se va, arma en la casa de su mamá lo mismo que tenía en la cárcel. En la cárcel no tienen casi intimidad. Con el tiempo me fui dando cuenta de la diferencia, pero cuando fui a hacer las fotos no me importaba cuál era adentro y cuál era afuera.

E: –Nos preguntamos por la intención de los fotógrafos al trabajar...

HR: –Hay dos maneras de trabajar. El que busca y el que encuentra. Yo creo que los trabajos los voy encontrando, más allá de que me propongo hacer temas. Porque sino, si no encontrás lo que querés, es medio frustrante. Para mí hay que ir a ver qué pasa. Yo quería hacer historias y terminó siendo “una historia”. Están los nombres de ellos en los agradecimientos.

E: –En muchas fotos vimos la mirada a cámara...

HR: –La mirada no fue por nada en especial. Creo que ahí se ve la interpelación con el fotógrafo. No es una mirada molesta, hay una devolución.

E: – ¿Y la mirada de quien mira a cámara?

HR: –Esa mirada tiene como cierta sensibilidad, puede ser una mirada dura. El proceso de trabajar con Adriana Lestido fue muy especial.

E: – ¿Tomaste de referencia un trabajo de ella?

HR: –Yo creo que me cambió la forma de ver. Hoy hago fotos más viscerales. Empecé sus talleres en el 2004. Hay que ir descubriendo lo que uno hace. Sus talleres me cambiaron la cabeza sobre cómo trabajar con la fotografía. Quizás podría haber aprovechado más el haber estado en la cárcel. Para fotografiar la cárcel tengo que saber qué es una cárcel. No podés fotografiar la cárcel con prejuicio. [...] Para el Ministerio de Educación me propusieron registrar todas las provincias, ámbitos de educación, distintos ámbitos: hospitalarios, de encierro... Yo hice la cárcel de Las Flores, en Santa Fe, en el libro salieron dos fotos, eran veinte o treinta fotos de cada uno. Fui dos días ahí. Un pabellón se convirtió en escuela, solo entran maestros y presos.

E: – ¿Sabés cómo fue el proyecto de Tinta Libre?

HR: –El proyecto no terminó muy bien. Una referente es Gabi Sosa, militante de Barrios de Pie y de Mumalá. Ella trabajaba en la Unidad 3 de mujeres, y propuso trabajar lo de los tatuajes y armamos un colectivo.

E: – ¿Era la primera vez que hacían un trabajo en cárceles?

HR: –Sí, no todos venían trabajando en cárceles. En un momento fueron medio invasivos. Fuimos muchos fotógrafos. Íbamos un miércoles a un pabellón y otros abajo. Todos en la Unidad 5, una cárcel chica y en malas condiciones. Íbamos a fotografiar, en principio, los tatuajes. El trabajo está bueno, se pudieron juntar los pabellones de arriba y de abajo, que antes se odiaban. Gabi quería que pudiéramos registrar tatuajes y marcas en la piel. Un registro de cada uno. Hay fotos que están buenísimas. Yo fui uno de los más fugaces. Porque bajé a hacer fotos a una chica en un dormitorio y estaba prohibido... O se iban todos, o yo no podía volver más...

E: – ¿Qué diferencia ves entre tu trabajo personal y este trabajo?

HR: –El tiempo. No trabajamos mucho más de un año con Mumalá. Después se hizo la muestra. Al ser un trabajo colectivo fue difícil. Yo lo volvería a hacer, pero con menos gente y menos democratización en algunas cuestiones. Si no hay una cabeza o un mínimo de orden como que es complicado.

E: – ¿La invasión se sintió de algún modo?

HR: –Sí, hubo momentos que sí. A mí muchas veces no me recibían. Y me iba. Pero volvía al otro día. Quizás las cinco pibas estaban empastilladas y quizás las que estaban despiertas no tenían tatuajes. Mumalá ahí daba talleres. Tuvimos lugares en los que no pudimos entrar, porque en la cárcel de mujeres hay rostros de las que no estaban condenadas. Yo no sentí tan propio ese trabajo. Éramos como diez y los egos de los fotógrafos son complicados. Había dos o tres que fueron a hacer una nota. Moni hizo otro trabajo. Yo creo que el resultado fue muy bueno.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Pablo Toranzo realizada el 7 octubre de 2017.

E: – ¿La página que está en la web con tus fotos tiene las mismas fotos que el libro?

PT: –El libro está editado, esta boceteado, pero no impreso, la edición la hicimos con Eduardo Longoni la parte de fotografía, y con Lorena Vallespín en la parte de texto. Está todo diagramado pero no publicado. Yo no tengo drama en que usen las fotos, yo les ofrecí pasarles el boceto en baja para que puedan trabajar.

E: – ¿Todas las fotos fueron en el penal de Villa Urquiza? ¿Vos crees que ese penal tiene alguna particularidad respecto a otro?

PT: –No sabría decirte, porque conozco dos cárceles en Argentina, y ahí hay una particularidad que nace en el origen: el penal de Villa Urquiza nunca fue concebido como una cárcel. Se transformó en una cárcel veinte años después de haber sido construido, porque el proyecto inicial era que sirva de lugar de alojamiento para los que cumplían el servicio militar obligatorio. Te estoy hablando de 1919/1920. Nunca fue ocupado por el regimiento y el penal estuvo aproximadamente diez años en los cuales nunca estuvo abierto. Siempre tuvo la estructura –de las Unidades 1 y 2, penales procesales– vacías, sin ningún tipo de ocupación. Cuando se decide que esas instalaciones sean utilizadas por el servicio penitenciario se comienza a rediseñar como el supuesto panóptico que existe. Que no es un panóptico. Las rejas, que en realidad terminaron conformando pabellones inmensos, no hay una división sectorial de pabellones en los cuales adentro haya entre veinte y diez individuos alojados en celdas, sino que hay entre sesenta, setenta y cien individuos por pabellón. El principal elemento que esto genera no es solo la superpoblación, sino el problema de la seguridad interna. No solamente del guardiacárcel sino del interno que vive ahí, porque el baño es la “carnicería”... Hay una frase dentro de la cárcel: “Te subís al bondi y terminas en el baño”: “muerto en el baño”, porque el baño es el lugar más alejado de la guardia.

E: – ¿Lo del baño es un tema entre internos?

PT: –El guardiacárcel nunca puede controlar lo que sucede en los baños, porque hay como cincuenta metros de distancia en una zona no visibilizada. Por eso se defeca, se baña en las puertas de la celdas... Y esto incrementa la insalubridad en el pabellón. El pabellón se limpia una vez al día, termina generándose un problema de riesgo respecto a la salud de los mismos internos, hay toda un área donde se pierde el control del individuo. Lo distintivo que yo veía, con los proyectos de cárceles nuevas, es que las cárceles son construidas para ser cárceles. No como ésta.

E: –Queríamos saber ¿cuánto tiempo fuiste al penal y cuánto tiempo te llevó realizar tu trabajo fotográfico?

PT: –Yo comencé el trabajo en junio del 2014. Conocía a una directora del área de clasificación de penales y le pregunté si podía ingresar al penal a hacer un documental fotográfico. Estuvimos tres meses con el servicio penitenciario trabajando en el proyecto, donde el objetivo principal era documentar los aspectos vivenciales que existen entre guardiacárceles e internos, y cómo se produce la interrelación entre estos dos elementos que componen la cárcel. A los del servicio penitenciario les gusto la idea porque se los incluía a ellos, porque era la primera vez que también se hablaba del servicio penitenciario y no solo del preso. Tuvimos tres o cuatro reuniones para aclarar dudas respecto del proyecto y ahí me dieron el “ok” para ingresar. Pero ellos creyeron que mi intención era hacer algo así como un estudio institucional, para ver lo que sucedía en la cárcel cuando en realidad era mostrar la interrelación entre presos y guardiacárceles, no mostrar solo el trabajo del servicio penitenciario. Eso llevó a muchos inconvenientes. Y terminé trabajando con uno o dos pabellones. Desde el servicio penitenciario no hubo mucho contacto fluido, lo cual fue bueno porque me abrió la puerta con los internos, porque al no tener contacto con el servicio penitenciario... En el medio hubo un malentendido con uno de los guardias y se produjo una pelea en los pabellones, y eso lo vieron muchos internos, y eso fue lo que provocó que el trabajo terminara siendo lo que es. Participé como observador de un apremio ilegal contra un interno durante una requisa, después de un día de visita. Y dijeron que yo le había sacado fotos, lo que terminó generando una pelea fuerte con el guardiacárcel, y a los dos días hubo un segundo encontronazo, y quedó grabado cómo me abordan tres guardias, oficiales, del servicio penitenciario y uno de los que me aborda es el del conflicto. Y eso lo terminamos usando para meter presión para parar eso. No hice la denuncia, sino el trabajo se terminaba, y continué fotografiando. Eso fue en diciembre, yo había comenzado a sacar fotos en octubre del 2014 y seguí sacando fotos hasta agosto del 2015. Fueron ocho o nueve meses que estuve sacando fotos y haciendo producción y grabación: debo tener unas 300 horas de audio de charlas con internos. En base a eso se construí una especie de estadística donde vi algunas problemáticas que hacen que la persona termine adentro de la cárcel, en el penal de Villa Urquiza. A raíz del encontronazo que hubo, uno de los capos del pabellón me llamó y me pidió que hable con uno de los que maneja todo adentro de Villa Urquiza. Y ese individuo me dice: “bueno, vas a comenzar a trabajar, mañana vení y tal te va a estar esperando. En la puerta del pabellón, vas a tener una reunión y él te va a mostrar lo que vos necesites”. Y ahí fueron ocho meses que estuve trabajando directamente con los internos, entonces la guardia quedó desplazada, deje de trabajar con los guardias incluso para los ingresos. Muchas veces no querían anotar en el

registro que yo había entrado al penal, lo cual es peligroso, no queda ningún documento de tu ingreso en el penal, y si te pasa cualquier cosa “no fue en el penal”. La ilegalidad con la que se comenzaron a manejar fue para hacerme tener miedo y sacarme de la jugada. Terminé de sacar fotos en agosto del 2015 y un mes después, ya cuando tenía el material preseleccionado, hable con Eduardo Longoni y ahí comenzó un período de tres meses para construcción de la muestra, y de casi un año para la construcción del libro. Comenzamos a tener charlas por *skype* hablando de cómo se podía construir esa historia. Y el boceto y la muestra se terminan de construir como “La cuarta reja”, que es la reja que divide a los presos de los que están libres en el penal de Villa Urquiza.

E: – ¿Por qué el nombre?

PT: –En el boceto que les voy a mandar, ahí digo por qué es la cuarta reja. Pero en el penal de Villa Urquiza la cuarta reja es recién la que divide los libres de los presos. Hasta en el espacio ese que existe entre la tercera y la cuarta reja todavía tenés personas que están libres, el servicio médico, tenés el área de judiciales, el área de clasificación, la alcaidía, tenés personas que viven en un estado de libertad. A partir de la cuarta reja solo quedan guardiacárceles y presos. Seis guardiacárceles y... entre 700 y 800 presos. Digo “entre” porque cuando yo termino el proyecto el Ministerio de Seguridad Ciudadana tiene una denuncia de parte de organismos de derechos humanos, acerca del mal estado que se evidencia en las comisarías y, por eso comenzaron a trasladar a diferentes personas de las comisarías al penal Villa Urquiza, y el número de internos del penal se fue a las nubes. Cuando yo estaba me dijeron que había en el penal 1058 internos. El día que me fui pregunté eso y me dijeron que una semana después había subido a 1200 y tres semanas después estaba en 1500. Y se ve que dentro de las esferas de las tres unidades grandes que existen en Tucumán hay aproximadamente dos mil internos. Es imposible que exista eso sin hacinarlos, porque no hay espacio físico para alojar a tanta gente.

E: – ¿Vos tenías algún limitante de lo que podías mostrar y lo que no? Y cuando seguiste el trabajo solo con los internos, ¿no tenías ninguna limitación en ese sentido?

PT: –En el proyecto que le presenté a la Secretaría de Unidad Ciudadana no les dije lo que iba a hacer. Lo que les dije es que bajo ningún punto de vista iba a dejar material en el penal. Y lo que les dije es que, al final del trabajo, se iban a mostrar las conclusiones para que ellos vean el trabajo que se fue haciendo, pero que ellos no iban a participar en el proceso de edición, porque no estaban calificados para hacerlo. Todos nos basamos en términos de calificación del trabajo, así como yo no meto en seguridad, vos no te metas en esto. Y eso fue algo que quedó claro, la verdad es que desde la secretaría se comportaron

muy bien. Todo surge por un mal entendido, ellos pensaron que lo que yo pensaba era hacer un trabajo institucional, similar a lo que es *terapia de shock*, y muy por el contrario yo estaba queriendo ver las relaciones existentes en el ambiente, donde el encierro es lo que reina. Eso fue algo que nunca fue entendido desde el servicio penitenciario, ni desde la secretaría, ni por el Ministro. Cuando yo muestro por primera vez el trabajo –que acá en Tucumán no lo quería mostrar nadie, es más, en la última bienal de fotografía, yo presenté al trabajo y me pidieron que saque fotos hasta el día antes de la inauguración de la bienal–, no lo querían mostrar por miedo a cómo podría llegar a reaccionar el Estado, en términos de los subsidios que le entrega a muchos fotógrafos acá en Tucumán. Y bueno, lo terminé mostrando en el bar de una gente conocida, y se hizo una charla con una ONG que trabaja con [temas de] derechos humanos que se llama Andes. El bar desbordó de gente, fue impresionante la cantidad de gente que fue, no había lugar y ahí mucha gente empezó a recapacitar de la importancia de un trabajo como éste, que muestre las situaciones que se ocurren y que se permite que se desarrollen dentro de un ambiente carcelario. Más allá de las conclusiones que yo pueda haber sacado como observador de la realidad. Lo más loco fue que colegas, que muchos trabajan con derechos humanos, me pedían que saque fotos que muestran condiciones de violaciones de derechos humanos, porque tenían miedo a las represalias del Estado. Fue algo loco que pasó durante todo el proceso del trabajo y yo no me lo esperaba. Te cuento una particularidad dentro de esto, hay una foto que yo tengo, donde hay ocho internos que están completamente desnudos y los guardias están requisándolos, esa foto causó revuelo en el mundo de la fotografía, me pedían que la saque. La cuestión discursiva por la que argumentaban que no tenía que ir era porque la muestra de la bienal se pretendía organizar dentro del espacio de derechos humanos, entonces creían que era lo más conveniente que se amplíe la foto de la escuela, y yo con un fotógrafo tuve una discusión por teléfono: yo le decía “¿Qué es una escuela?”, no es el lugar donde se aprende, y yo le dije que una escuela es uno de los primeros elementos que muestra la presencia del Estado en un lugar. Entonces, si vos analizás históricamente la conformación de un pueblo: se pone la plaza, el área de tributo y una escuela... y yo no quiero mostrar la presencia del Estado, porque el Estado está completamente ausente en la cárcel. Entonces la foto de la escuela es una foto muy chiquita, toda la muestra está en un metro por 9/50, que son nueve fotos que marcan una línea editorial, veinticuatro fotos en cuatro que marcan una contextualización de esas nueve fotos. Y la foto de la escuela que está en 10x15. Muy chiquitita, como para que se dé un mensaje fácil de entender. Fue *shockeante*, porque no fue el ministro que pretendía limitar el trabajo sino colegas míos, porque la bienal es subsidiada por el Estado y lo podían llegar a perder, mediocridades... Desde mi punto de vista, desde el documentalismo en Tucumán en lo que es derechos humanos, muchas veces es tratar lo que paso durante la dictadura y no analizar situaciones

de violencia que se dan hoy en las barriadas populares o en ambientes como las comisarías y las cárceles. Como si no entrase en la órbita de los derechos humanos. Hay un vacío completo de laburos. En Tucumán, contando rápido, somos ocho los que hacemos ese tipo de trabajo, y siete trabajos son de la dictadura. Ahí te indica un poco sobre la posición de mis colegas dentro de la provincia.

E: –De hecho, estamos analizando los límites de lo decible y lo mostrable en la sociedad actual... No entendí si la escuela que mencionás estaba adentro de la cárcel.

PT: –Es una celda un poco más grande que la de los internos, donde se forma un aula, que es donde funciona la escuela, que sirve para que los internos vayan ahí. Yo participé de las clases y no se les enseña nada, no son clases reales donde se aprende matemáticas, lectura, que luego les permite entrar a un terciario o a la universidad, te permitirá en una universidad donde no tienen ingreso. Pero es de un nivel muy bajo. Más allá de lo que la escuela “eduque”, a mí me interesa mostrar que esa minúscula escuela muestra la inexistencia del Estado, si en una cárcel pasa lo que pasa es porque el Estado está ausente: si hay narcotráfico, muestra que no se investiga; hay hacinamiento; si hay delitos de parte del servicio penitenciario y de los internos; es porque el Estado está ausente. Si estuviese presente y todo funcionara en base a las leyes y los protocolos, como el de Turquía que es uno de los más famosos –que habla sobre las situaciones carcelarias de vida digna para reinsertar–, donde la presencia del Estado es fundamental. No que una causa interna, como tener una faca, termine en una justicia paralela. Eso pasa, todo se soluciona adentro de la cárcel. Y eso hace que el problema no sea solucionado nunca. Existe una doble mirada, los presos sienten qué es lo que les toca, y si un guardiacárcel lo encuentra con una faca “lo hacen cagar”. Si lo hicieron cagar toda la vida, ¿qué problema hay? Lo que sucede es que los presos no se resocializan, sino que salen con más ira, con más bronca. Si uno está en la cárcel de Villa Urquiza es porque proviene de las barriadas. Los chicos ricos que están en narcotráfico, que matan a la novia, no terminan en una cárcel, como el hijo de un gobernador... Ellos están libres, la procedencia siempre es desde las barriadas, no de los lugares de poder. Cuando la persona sale, sale otra vez a una barriada, sin posibilidad de crecimiento. La única posibilidad que da la barriada es el paco, el limpia parabrisas. Yo estoy trabajando en uno de los barrios que tiene los índices más altos de desigualdad, por el paco, por el consumo. Hay clases de apoyo y la escuela los forma como puede, porque están en zonas de conflicto, a veces se pone muy caliente la zona y no se puede dar clases. En los últimos tiempos, en que ingresó el paco ningún chico de ahí entró en la universidad. Y cuando hablamos de la gratuidad, de la igualdad de derechos, nos damos cuenta de que no existe.

E: – ¿Cómo crees que la cárcel impacta sobre la subjetividad del interno?

PT: –Lo hace mierda. Si la persona llega a la cárcel, el individuo ya está estigmatizado. El único que no estigmatiza al que estuvo en la cárcel es “la ranchada” –amigos que se juntan en una esquina y salen a cometer delitos–, ellos lo tienen como héroe, pero la familia tiene doble mirada. Si el padre no viene de hacer también delitos, medio que lo abandona, la madre es la que por lo general siempre va a la cárcel, y existe cierta devoción a la figura de la madre, como “no dejarlo tirado”. Ser en parte su “cómplice”. ¿Cómo incide en el aspecto subjetivo en una persona que está en la cárcel? Lo impacta de tal manera que lo convierte en una persona irrecuperable. No solo desde el problema de las adicciones, sino que vivir en un ambiente donde está encerrado, donde no tiene posibilidades de aprendizaje, ni desde lo laboral, porque el tema de los talleres es un cuento chino. No existe, de los 1000 internos solo ochenta trabajaban, y el acceso al trabajo no es dignificación sino que es ser casi un esclavo del Estado. Trabajar por \$200 al mes, hacer el Boletín Oficial, darle de comer a toda la población carcelaria, hacer trabajo de cloacas, donde los internos nadan dentro de las cloacas por u\$s11 al mes. Entonces la situación, en términos del lado del individuo, el patronato del interno –que es a lo que el interno accede cuando ya tiene las salidas que le permiten trabajar–, o sea, sale a la calle durante el día, de lunes a viernes, tiene una corta visita a la familia y vuelve la noche. El único trabajo que consigue es laburar en un taxi. Si no, el interno cuando es liberado anda recogiendo basura alrededor de los bares, o realizando tareas mínimas de cartonaje. Yo mismo lo ví, y no me pasó encontrarme con un interno que haya sido conflictivo dentro del penal, sino con uno que se perfeccionó dentro de la panadería del penal y llegó a ser maestro panadero. En Tucumán un maestro panadero está cobrando más o menos \$ 20.000 pesos por mes, y el tipo está recogiendo tapitas de gaseosas y yendo a los bares para buscar tapitas, porque el patronato del interno nunca se encargó de buscarle una oportunidad real de laburo. Ahí entramos en una cuestión compleja, el desempleo en Tucumán es abismal... ¿Por qué habría que darle trabajo un presidiario? Bueno, ¿por qué no? El tipo tuvo conducta ejemplar, entró por una causa de un arrebató emocional donde terminó matando a un tipo.

E: –Los talleres en la cárcel son talleres laborales, ¿no son talleres de ocio?

PT: –No, los talleres de ocio son tirarle una pelota al interno y que vaya a jugar media hora. Lo que es labor-terapia funciona las horas de trabajo, pero el trabajo no abarca el 10% la población carcelaria y es un trabajo esclavo.

E: – ¿Vos creés que la imagen fotográfica puede revertir o impactar sobre la desubjetivación e invisibilización?

PT: –Sí, hay dos cuestiones que yo analizo en mi investigación: primero, que la cárcel es un espejo de las problemáticas sociales. Acá en Tucumán el Secretario de Seguridad Ciudadana, que me autorizó a entrar, dice que las problemáticas de seguridad están en torno al motochorro y lo más paradójico es que en la cárcel no encontrás gente que esté presa por motochorro. Lo que sí encontrás es un alto porcentaje de chicos entre dieciocho y veintiocho; los que sufren procesos de adicciones tremendos, con cocaína y paco. Cuando yo expreso esto de espejo, es que es vos tenés una cárcel llena de adictos, es que el problema no son los motochorros, sino el narcotráfico, pero de eso en Tucumán no se habla. Lo más loco es que en Salta, Jujuy y Santiago del Estero, periódicamente se encuentran miembros de bandas tucumanas dedicadas al narcotráfico, pero en Tucumán no se hacen allanamientos. Nosotros tenemos una población carcelaria totalmente adicta, y por otro lado se invisibiliza a la persona, porque la oculto detrás del muro, porque no la veo pero después de un tiempo la persona sale peor, no sale con ninguna expectativa. Por eso se dan los altos niveles de reincidencia—dos de cada tres internos vuelve a la cárcel. El 66% de las veces la persona vuelve al penal. Cuando comencé a trabajar había algo que se escuchaba en común en las entrevistas con los internos, todos me hablaban de “los últimos diez años”. En los últimos diez años comienza entrar una categoría nueva de preso que es “el berretín”. En la cárcel hay distintas categorías de presos de acuerdo al delito que hayan cometido: “los chorros chorros”, que son los tipos que se dedican al asalto de bancos o robo [de transportadoras de] a caudales; tenés “los choros”; tenés “los pitoduros”, que son los violadores; tenés “los guasos”, que son los que entran por homicidio; y tenés una nueva categoría que es “el berretín”, el chico que entra y sale de la cárcel con causas a veces chiquitas y a veces enormes. Hablaba con un tipo que está preso y es ladrón de bancos y de caudales, él está preso por un asalto donde murió mucha gente. Me decía: “Yo entro acá por robo a mano armada, agravado por utilización de arma de guerra, homicidio, dolo, secuestro”. Entró con una causa enorme, por robar 4 millones de pesos ese día. El me contaba: “acá entran pibes con causas parecidas a las mías, que se creen los grande ‘hampones’, pero no robaron tres mil pesos. Entraron a un kiosco, intentaron robar, se les escapó un tiro y salió... con una causa enorme y por no haber robado nada”. Y también están pibes que roban un celular y los agarra la policía. Entonces, el tipo que te roba una moto, lo más probable es que esté siendo desarmado. Yo estaba en la costanera, llegan tres chicos desarman una moto y se van. Media hora después aparecen unos chicos con un tiro en la pierna, diciendo fueron con el transa a venderle partes de la moto, el transa les ofreció cincuenta dosis de paco y no lo que valían las piezas, se rehusaron y les dijo: “te meto un tiro en la pierna, la próxima te mato. Agarrá las cincuenta dosis o te tiro a la policía”.

E: –Frente a estos mecanismos de invisibilización, ¿qué importancia creés que tiene la fotografía?

PT: –En un momento ellos estaban bastante reacios porque creían que estaba haciendo un trabajo de inteligencia. Después de la pelea con el guardiacárcel se empezaron a abrir porque encontraban la necesidad de que se muestre lo que se estaba viviendo ahí adentro. Que se muestre el tema de la comida, la violencia institucional, cómo no hay acceso prácticamente nada, cómo se trata a la familia cuando hay una visita. Algunas cosas pude documentar otras no. Por ejemplo, no me dejaron ingresar a una requisa femenina.

E: – ¿Vos documentabas cosas que ellos te pedían?

PT: –Yo les planteé mis necesidades, pero después ellos me pedían cosas y yo aceptaba porque era una forma en que ellos también sean partícipes de la construcción de este documento. Hicimos un glosario de términos tumberos, que es un glosario que yo saqué de *internet*, lo llevé a la cárcel impreso y comenzamos con tres internos a componer el nuevo glosario de términos tumberos utilizados en Tucumán. El grado de participación que se le dio al interno en la construcción fue alto. Muchas imágenes que fui construyendo las vieron los internos mucho antes que lo vieran los del servicio penitenciario o el ministerio de seguridad. Era como una devolución que yo les hacía por haberme dejado entrar a la cárcel con cierta “seguridad” por otro lado. Yo iba todos los días, sacaba fotos, les sacaba fotos a ellos, no solo las que usé para “La cuarta reja”, sino fotos en las que ellos se vean con su familia o con sus amigos de “la ranchada”, se las imprimía y se las llevaba como un regalo. Entonces, eso fue algo que no fue incluido dentro del proyecto, pero la llegada que tuve con los internos por hacer esto fue muy alta, porque veían la posibilidad de verse retratados y era algo que a muchos no les había pasado en la vida. Eso y, por otro lado, verse en el estado en el que estaban, muchos se sorprendían por el estado físico en el que estaban. Ponele, había un chico que no se veía hacía dos años, y pierde la imagen, la percepción de lo que es su cuerpo, algo que es de lo más rutinario. Uno tiene espejos, pero ellos pierden completamente la noción de su cuerpo, de su rostro, entonces, cuando se veían en las fotos, muchos tenían una reacción bastante *shockeante* y era eso, mostrar lo que sucede en la cárcel. Y eso llevó a que me haga cargo de la impresión de las fotos para que los internos tengan registro de esos instantes, de ese lugar. Me pasó de encontrarme en las barriadas con cinco o seis internos que están actualmente en estado de libertad y saber que tienen las fotos en sus casas, y que las guardan como elementos, no para pensar en lo que pasaron en la cárcel, sino para acordarse de su “ranchada”. La verdad es que es bastante gratificante. O las fotos que yo les saque con la familia, que me iban llamando para que les saque con los hijos, la mujer, las madres, comiendo un asado dentro de la reja, teniendo vida fuera de la reja, esa cosa bastante loca, que se vive en el ambiente carcelario, es un

segundo, es un instante que en la visita el interno no está preso. Por eso la visita es tan esperada, por muchos motivos, porque entran las cosas de fuera, porque llega plata, porque en la cárcel se paga lo que es la hotelería –que es un pago no formal– muchas veces se lo paga con plata, otras entrando elementos prohibidos, la mayoría de las veces se hace esto apoyado por el servicio penitenciario. Hay toda una trama que al principio desconocía, y eso fue lo que me llevó a pasar nueve meses rejas adentro para ver cómo funcionaba.

E: –Había muchas fotos con mirada a cámara, nos preguntamos si había sido una propuesta tuya o algo que surgió de ellos, y por qué habías elegido ciertos temas, como los tatuajes o las visitas familiares

PT: –La mecánica que yo implemente fue bastante simple: primero, por ejemplo, no investigar nada acerca de los internos. No entré a policiales de la Gaceta, ni de ningún lado. Hay algunos internos que son conocidos, por ejemplo, uno que descuartizó a la mujer, o una banda ilícita muy conocida porque está altamente mediatizada. Pero los otros casos me encargue de no saber nada, no entrar con una mirada que me lleve a decir: “vos sos chorro”. El tema de charlar sobre sus causas era porque ellos comenzaban a hablar, no porque les preguntaba. Las charlas eran desde banalidades hasta cómo es la vida ahí adentro. Pero sin nombres ni nada, porque yo no sabía si al final del día me iban a agarrar la grabadora y me iban a decir: “Ah, acá están hablando de esto y esto”, y penarlos con castigos a ellos. Por eso las charlas eran muy informales, sin ningún registro que vincule a la persona con el audio. Y surgía la necesidad, muchas veces, de ellos, de hablar de la causa que tenían y por el otro lado, era que en ese aspecto, yo no estoy muy a favor de la fotografía documental “posada”, donde mi impronta sea el resultado de la imagen. Dentro del plano subjetivo que ya tiene la imagen, yo soy el que elige qué tomo y qué muestro, no quería que esa carga subjetiva sea volcada dentro de la captura. Entonces, muchas veces los internos me preguntaban: “¿cómo me pongo?” Y yo les decía: “ponete como vos quieras”. Para que no sea el resultado de mi mirada dentro de esa situación. Hay una fotografía de un panadero que está cargando una bolsa de harina de 50 kilos, que me pidió que le saque la foto para dársela a una novia. Y esa foto hoy forma parte de lo que es el libro, por la fuerza de la mirada, por el espacio, por una especie de sonrisa que hay en el medio. Muchas de las fotografías de las que muestran dentro de lo que es la familia, eran fotos que los internos me pedían: “sacame una foto con mi familia”. Hay algo que hay que entender bien cuando se habla de fotografías de internos. Primero la procedencia del tipo, vienen de una humildad tremenda. De lugares muy carenciados. Hoy por hoy, la fotografía está masificada, pero si vos pasaste tres, cuatro, cinco años preso, no estás viviendo esa situación. Entonces tener el registro de su familia tenía una importancia muy fuerte. Me paso con un interno, que me dijo: “che, flaco, a mí los únicos que me sacaron fotos en mi

vida han sido la yuta”. No tienen ese acceso, por un montón de motivos. Entonces, que de repente entre una cámara, y que de repente pierdan el miedo, la desconfianza, y que podamos empezar a hablar en términos de “comunicarnos” en lo que el proyecto significaba tener una misma mirada de a dónde iba esto. La verdad que tanto para ellos como para mí fue muy gratificante. Y eso lo que me dice es que muchos de los internos, de los que salieron, que me los encontré en las barriadas, me dijeron que todavía tenían las fotos. Y algunos que las perdieron durante las requisas –porque se las secuestraban– me pedían si las podía re imprimir y mandárselas de nuevo. Con algunos los hice, y con otros no porque imprimir las fotos es muy caro y no me daba el bolsillo para hacerlo.

E: – ¿Ellos no podían tener las fotos?

PT: –Sí las podían tener, pero con las requisas a muchos se las sacaban. Pero, si no hubiesen sido un elemento de valor para los presos, las hubiesen tirado, las hubiesen prendido fuego... Las fotos tienen valor para ellos porque muchos después las siguen teniendo en las casas: les hicieron un cuadrito, como un elemento que me demuestra que tuvo importancia.

E: – ¿Porque forman parte de su serie los tatuajes y los espacios?

PT: –Un tatuaje representa esa necesidad de comunicar algo que tiene que ser graficado en la piel. Hay tatuajes que están vinculados a un momento que se vivió adentro del penal, la telaraña, el símbolo del penal donde estuvo preso, los puntos, la figura de la paloma, el corazón, la manzana. Dentro de la cárcel, tiene todo un sentido, porque vos mirás a la persona y sabés qué es lo que hizo. Por ejemplo, en la cárcel vos encontrás tatuajes que no están necesariamente relacionados a un simbolismo de algo que le sucedió a un individuo, o relacionados con un período de la vida. Hay tatuajes que están vinculados a un momento que se vivió adentro del penal: la telaraña, el símbolo del penal donde estuvo preso; los puntos; la figura de la paloma; el corazón; la manzana; qué representa cada uno de esos elementos dentro del lenguaje carcelario. Porque vos salís afuera de la cárcel y encontrás chicos que se hacen esos tatuajes. Pero adentro de la cárcel tienen todo un sentido, porque vos la miras a la persona y sabés qué es lo que la persona hizo, sabes si la persona salió y volvió a entrar. Sabés que, si tiene una telaraña, sabés que estuvo preso mucho tiempo. Si tiene una telaraña con la mosca es porque estuvo preso por un homicidio. Si tiene una manzana –la manzana es el tatuaje que nadie se hace: es el que le *obligan* a hacerse al preso–, si vos ves un preso que tiene una manzana en un lugar visible, en las manos, o en la cara, es porque el tipo estuvo preso por violación. Y así es toda una forma de comunicarse “sin comunicarse”, sin emitir sonido. Así ellos se van reconociendo dentro del pabellón a qué grupo pertenecen. Hay otro que es la “lágrima”, si se me murió un ser

querido, me tatúo una lágrima en un ojo. Si era un familiar, una persona que me crió, me la tatúo con ácido. Por ejemplo, había un interno que decía: “se me murió mi vieja cuando yo estaba adentro, y no me dejaron ir a verla. Y he sufrido tanto que me lo he hecho con ácido”. Y después, al final del trabajo surge un nuevo dilema con respecto al tatuaje. Hay una foto de un chico de origen boliviano, el apodo de él es “el Boli”. Y en el cuerpo tiene una cruz esvástica, y en el cuello tiene el símbolo de “los 5 puntos”, y del otro lado tiene un tatuaje que dice “Vatos Locos”. Entonces cuando fuí a las unidades de los jóvenes adultos – que son entre 18 y 19 años–, ví que qué peso tenían los tatuajes con respecto al poder y lo piola puede simbolizar un elemento de esos para estos jóvenes. Yo me lo imagino a Hitler viendo al “Boli” con esa cruz esvástica, y el “Boli” sería el primero en entrar a un horno. No reproduce nada el origen de la persona, sumado a que los “Vatos Locos” y los movimientos neonazis están enfrentados a muerte en Estados Unidos, en el sistema carcelario norteamericano. ¿Y de dónde saca esto este chico? Lo saca de una película que se llama *Blood In Blood Out*, que habla sobre las situaciones de cárceles y del surgimiento de los narcotraficantes en la zona de california. Entre los mexicanos y los arios, y comienzan a meterse los chinos, y los negros también, y habla de las grandes disputas territoriales que se viven dentro y fuera de las cárceles. Entonces, el pibe se lo tatuó porque le parecía piola, porque los presos gringos son violentos, la mueven. El tatuaje tumbero muta, pierde el significado que tenía dentro de la cárcel y toma esa significación que no importa si están a favor o en contra, no importa si saben o no, pero desde el concepto de lo carcelario son piolas.

E: – ¿Qué podés contarnos sobre los espacios y la estructura?

PT: –Hay una cuestión que yo sigo siempre con respecto al penal de Villa Urquiza, la primera vez que entré al penal, entré midiendo luces a ver cómo iba a trabajar, viendo los sectores de sombra, viendo qué diafragma, voy o no voy a necesitar flash: para ver con qué equipo voy a trabajar y no cargar de más. Porque a mí me gusta trabajar muy liviano. Yo trabajé con un equipo simple: un lente 24-70 en una cámara Canon, y con un formato medio de Hasselblad. Fueron las dos cosas que usé para retratar situaciones rápidas. Entonces, cuando toda la estructura deja de perder significado, la cárcel no es la estructura, sino que son los individuos que la componen. La estructura que se genera en ese mundo, que es una estructura llamativa para la fotografía, pero cuando bajás la mirada están los individuos que la conforman a la cárcel. Cuando se baja la mirada de lo dañado de la estructura, ahí te das cuenta que lo que está son los individuos. Todo ese mundo que de mañana parecen *zombies* por el consumo de diferentes cosas, que a lo largo del día van cobrando vida.

E: –En el momento que vos entraste ¿sentiste que había una distancia en lo simbólico? ¿O cómo lo viviste?

PT: –No, me lo banqué. Me lo tuve que bancar. No tenía muchas alternativas, había que lograr un grado de confianza, ese lugar y punto de intersección. Y fue paciencia, no fue algo que dije: “me voy a arrebatar”. Fui muchas veces sin la cámara para no hacer una foto, fue eso. También fue egoísta, porque sabía que sin la participación de ellos el proyecto no tenía ningún sentido. Si yo quería que se muestren aspectos del consumo de alguna sustancia, o que me cuenten cómo la droga circula dentro del penal, o que me expongan las puntas, arpones, sabía que tenía que lograr confianza. Sabía que, entrar de guapo, y decir que le tenía que dedicar poco tiempo no iba a tener ningún logro. Tené en cuenta que una cárcel es un ambiente de desconfianza. No sólo con el servicio penitenciario, sino con la misma “ranchada”, que no sabés si te van a entregar o no. Llego yo: rubio, de ojos claros... sin ninguna impronta de venir de la delincuencia, con dos cámaras bastante importantes, a sacar fotos. Bueno, no. No pertenezco a ese contexto y ahí hubo todo un proceso de maduración en relación a cómo se realizaba el trabajo. Una fue eso de andar liviano, andar con una cámara, y tener la otra cámara guardada, y si la necesitaba decir: “dame cinco minutos, busco la cámara y vuelvo”. También investigar actitudes, formas de hablar, gestos, comenzar a hablar con gestos, comenzar a moverme, no solamente comunicando desde lo hablado, sino también desde el movimiento, vestirme como ellos, llegar vestido con un jean y una camisa a la cárcel, y entrar de ojotas y bermudas al pabellón, era intentar hermanarse con la persona desde muchos costados, no solo desde las necesidades del trabajo, sino que me vean como uno más. Es más, hubo un momento en que se me acercó un pibe y me dijo. “flaco, vos no te preocupes. Vos acá sos uno más de nosotros. Acá no te va a pasar nada. Acá el gordo ya ha hablado con nosotros” –el gordo era quien daba el aval– “Vos sos un preso más”. Y así fue como me dieron permiso y eso se logró en base a la paciencia.

E: –Varios fotógrafos y fotógrafas eligen no mostrar las puntas, las heridas, las rejas... ¿Vos lo hacés porque buscás mostrarlas a la sociedad?

PT: –Yo los trabajos los hago para mí. Este es uno de los trabajos más importantes que hice. Quizás el más importante que hice hasta ahora. Pero yo el laburo no lo hago mirando qué es lo que la sociedad va a pensar, sino en base a mis inquietudes. Muchas de las imágenes son resultado de las preguntas que yo me hago. No sé cuál es la mirada de la sociedad. La sociedad está muy dividida, hay gente que piensa que las cárceles no tienen que existir, independientemente de lo que hayan hecho tienen que estar libres; y hay otros que piensan que se tienen que pudrir en la cárcel. Yo no estoy de acuerdo con ninguna de las dos miradas, sino que creo que si la persona tiene que cumplir su condena, la condena no tiene que ser social sino judicial. Y en el proceso de esa condena tiene que haber un

proceso de resocialización, bueno, eso no existe. Hay muchos casos, que se vieron en las noticias, violadores que salieron en libertad y violaron de nuevo. En Tucumán pasa un montón, que por una pelea en la calle quedan presos dos semanas. No hay lugar para tratar temas en una comisaría. Sumado a los apremios que ocurren permanentemente dentro del ambiente penitenciario. Las personas no se resocializan nunca. Entonces, la mirada que tengo yo del trabajo es que son conclusiones en base a mis preguntas. La gente más cercana a mí, mi mamá, mi mujer, estaban en desacuerdo con el trabajo que yo estaba haciendo. Porque no tenemos la misma mirada con respecto a los individuos. Para mi vieja el preso tiene que morirse ahí, para mí eso no dio resultado. Es algo que se usó durante muchos años y no da resultado. Y el laburo mío era responder mis preguntas y visibilizar las situaciones que se estaban dando dentro de un lugar que es muy raro de ver. Yo hablé con Adriana Lestido del trabajo de mujeres presas. Hablé también con Sebastián Salgado. Y con Eduardo Longoni. Y me decían que el tiempo de permanencia adentro de lo que es la vida en la cárcel, mostró muchas cuestiones muy íntimas de la cárcel. Eso se logra con el tiempo, y ese era mi objetivo: mostrar ese lugar perverso, ese lugar nocivo para el ser, en el cual la persona no se resocializa. Es imposible que por parte de la conducta del Estado se genere una resocialización. Así las cosas van a estar cada vez peor. Para el pibe que entra preso porque robó un celular, y termina en la cueva, la esperanza de vida no son treinta años. El pibe se muere y cuando vuelve a la sociedad se generan muchos aspectos que propician esa suerte de peligro para la “sociedad normal”, para la sociedad que no sale a delinquir. La conclusión que yo saco es que la persona que entra a la cárcel sale mucho peor. No solo desde lo moral, sino desde lo psicológico. No reconoce el respeto al otro, ni a él como individuo, porque no hizo nada para que el otro lo respete. Y yo lo entiendo al revés el mensaje, “Te respeto por lo que sos. No por lo que me tenés que demostrar que sos”. El otro día estaba viendo un documental, que mostraba la pérdida de Estados Unidos de muchos conceptos que alguna vez existieron. Y llega a una cárcel en Noruega, donde al individuo se lo trata con respeto, y donde lo que hacen es hacerles acompañamiento por las situaciones por las que lo llevaron, donde tienen acceso a cosas que nunca tuvieron acceso en su vida, como una educación formal. Y estamos hablando de Noruega, un país que no tiene problemáticas sociales graves, pero tiene la problemática del invierno, el alcoholismo, la violencia familiar, se produce mucho delito sexual y homicidio en términos de familia. No estamos hablando de un pibe adicto que sale a robar un celular. Pero acá no se hace acompañamiento, se lo hacina, se lo oculta, y después se lo larga a la sociedad.

E: –Justamente me refería a esta importancia de mostrarlo a nivel social, más allá de que tenga un impacto positivo, negativo o que cada persona tenga su mirada...

PT: –Sí, yo pienso que independientemente de lo que el trabajo sea, este tiene que ser mostrado. Porque estás mostrando lo que es tu laburo. Ahora, a mí me han puteado por el laburo. Gente que ni me conoce, que no revisó los laburos que yo hice, me dijeron barbaridades por medios de comunicación, por diarios y eso. Pero bueno, si me tengo que poner a darles bola...

E: –Vos hablabas de la intención documental. ¿Creés que lo documental es aparte del arte, que hay también una búsqueda artística/ estética?

PT: –Mirá, si vos haces un trabajo, independientemente de lo que sea, que no tiene esa impronta estética, o que te vincule en algún punto –no voy a hablar de la cuestión artística, porque no considero que el laburo mío es artístico–, toda esa cuestión estética que lo haga visiblemente agradable nadie te lo publica. Si vos entrás ahora en *google* y ponés fotos de cárceles, y aparecen fotos de cárceles que no tiene una estética, que no tienen una composición, que no están ni siquiera ordenadas de una forma coherente, en términos de cuestiones de comunicación, no son publicadas. Nadie les da bola. Si vos partís de la base de generar una estética, un discurso, si son agradables a la vista en términos compositivos, el laburo tiene un nivel de visibilidad distinto. Y ahí entra el prejuicio del mundo de la fotografía, si es profesional o no, si es *amateur* carece de sentido. Pero por ahí puede llegar a mostrar cosas mucho más fuertes desde lo comunicacional. Pero al carecer de cuestiones estéticas pierde cierto valor. Yo no considero que mi trabajo es artístico, cuando quieren poner mi trabajo como artístico simplemente porque es fotográfico, digo que no, que es documental. Que es un documento social, en el cual se pasó una determinada cantidad de tiempo y se muestran las situaciones parcializadas donde se desarrollan. No estoy de acuerdo con el concepto de que todo es arte y entonces mi trabajo es artístico. Para nada, mi trabajo no es artístico. Y si yo digo mi laburo es artístico, y no que es un documento social como lo que intento que sea, estoy disminuyendo el nivel de mi trabajo. Mi trabajo no se basa en exponerlo en una galería o no, sino que busca un cambio de la conducta social y política. No pasa por el agrado de un curador y de todas esas cuestiones. Te decía que mi laburo parte a un documento social, más que formadores de opinión tiene que tener una mirada política donde exista una posibilidad de cambio respecto a la situación que se desarrolla y una mirada de la sociedad con respecto a lo que piensa hacer con determinado tema. Si a mí me agarra un curador y ve el trabajo desde el punto de vista artístico nada más, posiblemente alimente mi ego un rato, pero no me interesa. Al trabajo “Tras la cuarta reja” por *internet* lo apadrinó un tipo que se llama Juan Méndez, que es un doctor en leyes que trabaja en Estados Unidos, que fue relator para Naciones Unidas sobre tortura institucional. Y lo vio, lo apadrinó y él fue quien me comunicó con muchas organizaciones acá en Argentina, vinculadas a la lucha contra la violencia institucional en cárceles, y a

través de su posición en Naciones Unidas se escribió un pedido al gobierno de Tucumán y a la República Argentina, a la Presidencia, diciendo que se analice la situación de lo que estaba pasando en términos de ocupación humana y de violencia del penal de Villa Urquiza, en base a mi trabajo. Eso determinó que salga en La Nación un informe que decía que la cárcel de Villa Urquiza es de las peores cárceles que tiene la República Argentina, y se pedía que se tomen medidas urgentes. Uno cuando comienza el período de producción no se imagina hasta dónde puede llegar a desenvolverse un determinado trabajo. Yo nunca me hubiese imaginado que este trabajo iba a llegar a Naciones Unidas y que iba a salir disparado hacia todo el mundo. Y si yo a esto simplemente lo basaba en una cuestión estética, no iba a tener nada de esto, porque iba a estar concentrado en otras cuestiones. Iba a estar enfocado a hacer posar los personajes con la luz y demás. A cosas con las que no estoy para nada de acuerdo. Yo considero que no todo es arte, que la herramienta sea una cámara de fotos no significa que sea arte. La foto de los desnudos yo la saco porque me gusta mucho la pintura, y una de las pinturas que habla de la guerra civil española, donde está el período de los fusilamientos, donde están todos siendo fusilados por el ejército español, y aparecen estos tres tipos con los brazos levantados... Vi la imagen y lo primero que se me vino a la mente es esa pintura. Si yo tengo que pensar en la pintura digo "Sí, es una obra de arte", ahora también es un documento social de lo que pasó ese día. ¿Con qué me quedo? ¿Con que es una obra de arte, donde se va a mostrar simplemente una cuestión estética? ¿O me quedo con qué es lo que sucedió ese día en la guerra civil española? Yo me quedo con qué es lo que sucedió ese día en la Guerra Civil Española. La cuestión artística es secundaria, porque lo que se comunica es mucho más fuerte a lo que se interpreta a nivel artístico.

E: –Hay fotos en donde se nota el uso de la luz, foco, desenfoco. Más allá de que no tengan un fin artístico ¿hay algún caso particular que lo hayas usado con un fin discursivo?

PT: –No, todo fue en función a las necesidades. El desenfoco fue porque, por ejemplo, no podía usar un diafragma más grande, entonces el nivel de desenfoco... porque si no tenía que subir las asas de las cámaras con mucho ruido: muy pixelada. Hay una mirada, una forma de componer. Ahora, eso no fue direccionado a buscar algo artístico, sino a la necesidad de obtener la imagen. De toda la serie, yo trabajo con la canon 5D, que te permite sacar fotos con asas altas con poco ruido. Yo hasta 1600 asas saco, porque más allá me desagrada el ruido. Entonces, hay una sola imagen que está sacada a 1400 asas, que es la de un chico que está saliendo a respirar de las cloacas, para volver a respirar. Si me voy en diafragma a un 7.1 para que esa profundidad de campo.... Si aumento las asas se produce mucho ruido, porque el ambiente donde yo trabajaba era un ambiente de mucho

ruido, donde las ventanas que hay son muy grandes y ahí entraban altísimos niveles de luz, y yo no usaba prácticamente el flash. Todas las fotos son sacadas con la luz natural, trabaje con diafragma 1.2 o 2.8 la mayoría. En muy pocas fotos llegue a un diafragma intermedio, 5.6.

E: –Más allá de lo que incluiste ¿hay algo que por una decisión personal vos hayas decidido dejar afuera?

PT: –Las fotos de los muertos. En el período donde yo estuve murieron nueve personas. Ocho por peleas y uno porque se suicidó. Tenía fotos de varios de ellos y decidí no mostrarlos.

E: – ¿Con qué instituciones tuviste relación? ¿Qué tipo de relación tenés con ellos o con qué instituciones te estás relacionando en este tiempo?

PT: –Acá en Tucumán estoy muy hermanado con una organización que se llama Andhes abogados, una de las campañas que tienen es violencia institucional y cárceles, trabajo bastante con ellos. Tenemos comunicación fluida, no solo en trabajos de cárceles sino también con comunidades indígenas y minería. Y después con el CELS, con Anabella Museri, me ha dado una mano para la difusión. Hace unas semanas estuve en Buenos Aires, ellos me invitaron a un seminario internacional de derechos humanos para hablar de la situación del penal de Villa Urquiza. Y bueno, después, de parte del Estado tucumano, cuando terminé “Tras la cuarta reja” y comencé a trabajar en las barriadas me llamaron de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Desarrollo Social, y del Ministerio del Interior de la provincia, y me dijeron: “hacé el trabajo que vos quieras, la guita está, pero no hables más de la cárcel”. En algunos casos fue directo y en otros más discreto.

E: –¿Te dieron el lugar de exponer en galerías?

PT: –No, no, lo que me pasó fue lo de la bienal, que no querían exponer el trabajo. Yo fui alumno de Sebastián Salgado, nadie entendía por qué no exponían el trabajo, porque también trabajé con Eduardo Longoni, uno de los fotoeditores más importantes de Argentina. Después se pusieron las pilas para mostrarlo, porque en realidad no querían mostrarlo, las represalias más duras no vinieron del Estado sino de mis colegas. El Estado encontró su medio como para intentar bloquearlo.

E: – ¿En qué otros espacios se exhibió?

PT: –Se exhibió en el Centro Cultural la Cooperación; en la bienal; en el bar que te dije al principio; en la Facultad de Derecho; en la de Filosofía y Letras lo voy a exponer ahora; y el año que viene en base a la agencia de Fundación Ford, me dijeron que el trabajo se va a

exponer en distintos lugares de Europa cuando se hable las cuestiones de violencia institucional y cárceles, eso ya no depende mucho de que yo mueva el trabajo, sino que en base a los derechos adquiridos en la Fundación Ford, ellos me notifican a donde va a ser trasladado el trabajo y me invitan a participar, si puedo ir, me bancan la ida, pero no depende de mí moverlo al trabajo. Y a nivel publicaciones, se publicó bastante. Se publicó en la revista Acción, se publicó dos veces, dos temas que abordé, uno era del “trabajo/no trabajo” en el penal, y otro era en relación al tema de visitas. Se publicó en el CELS, hicieron el reporte anual de violencia institucional; la fundación Andhes también publicó hace poquito el manual de personas privadas de la libertad, donde se incrustan un par de imágenes más. Hay un instituto que depende de CONICET, que habla de violación a derechos humanos acá en la provincia, que también publicó fotos de tapa. Y algunas fotos interiores, y bueno, el compendio que armó la Fundación Ford allá en Nueva York.

E: –¿Vos tomaste como referencia algún otro trabajo de fotografía en cárceles?

PT: –El que conocía es el de Adriana Lestido, que es sobre mujeres en cárceles. A ella no la conozco personalmente, pero estamos conectados en redes sociales, y conocía un trabajo de un fotógrafo británico que hizo un trabajo de las cárceles en Filipinas. Que le dieron un premio el año pasado como mejor reportaje periodístico. Y *googleando* encontré un documental que hablaba de un manicomio, en el Estado de San Pablo, donde los internos vivían en situaciones deplorables. Y cuando comencé a trabajar en la cárcel lo comencé a ver de nuevo, porque encontraba mucho paralelismo. Pero la realidad es que no hay muchos trabajos de cárceles. Hay muy pocos trabajos documentales en cárceles. Después al laburo le dí mi impronta. Cuando me conecté con la gente de ARGRA, me mostraban trabajos más bien periodísticos, que se realizaban en comisaría o fotografías que se obtenían cuando se ingresaban por trabajos periodísticos dentro de un penal. Ahora, trabajos vivenciales en un penal, el de Lestido y el mío. No hay material porque no se da acceso, porque no se permite o porque se permite por períodos muy acotados.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Carolina Camps realizada el 9 de noviembre de 2017.

E: –Primero nos gustaría que nos cuentes cómo empezó la idea de hacer fotografías en una cárcel

CC: –Yo estudié en ARGRA en el 2004, 2005 y en realidad este trabajo fue el trabajo final del primer año de fotoperiodismo. Teníamos que hacer un ensayo fotográfico y a mí se me había ocurrido hacer este trabajo sobre la cárcel de mujeres. Fue bastante engorroso entrar, porque fueron demasiados los permisos que hubo que pedir. Fue muy burocrático todo el trámite, pero bueno... Finalmente entré. Y al principio me habían asignado tres personas, con las cuales iba a trabajar. Tuve la suerte de que entraba al penal y me dejaban en el pabellón sola, entonces esas tres personas después se convirtieron en todas". O sea, de hecho, en el trabajo final hay pocas fotos de esas chicas. Yo lo hice en varias partes este trabajo. Lo hice en tres años. Esto fue... bueno, la primera parte fue en el 2004, donde terminé ese trabajo que hice específicamente para ARGRA. Y como dos años después... no, tres años después, en el 2007, quise volver a completar el trabajo, a hacerlo mejor. Porque también fotográficamente yo había crecido y sentía como que me quedaban un montón de cosas más para aprovechar y para explotar. Y esta segunda vez volví específicamente al pabellón de maternidad.

E: – ¿Tu segundo trabajo?

CC: –Sí, mi segundo trabajo. Me había llamado mucho la atención esto de que los chicos estén también "presos", por decirlo de alguna manera ¿viste? En los pabellones de maternidad, hasta los cuatro años pueden estar ahí. Y bueno, me parecía que estaba bueno hacer un trabajo sobre eso, y así fue que volví.

E: –Vimos imágenes en donde vos sacás fotos a los nenes que están haciendo la tarea y yendo al colegio. ¿Eso de ir al colegio es ahí adentro de la cárcel?

CC: –Hay un jardín de infantes, porque pueden estar hasta los cuatro años. Es como medio un jardín maternal y jardín de infantes. Hay un jardín ahí, como una salita donde ellas los llevan.

E: –¿Estos dos trabajos fueron en la Unidad 33? y si es así, ¿vos creés que este penal tiene una particularidad en relación a otros penales?

CC: –Sí, o sea, yo no conozco los demás penales, pero sé que este es un penal como modelo. Me lo asignaron, yo no pude elegir en qué penal trabajar.

E: – ¿Desde ARGRA?

CC: –No, desde el servicio penitenciario. Yo hice los trámites con el servicio penitenciario y, bueno, me asignaron este penal. Y, como te decía antes, me asignaron trabajar con estas tres personas. Después lo que pasó –también– cuando yo fotografié un montón de chicas más, es que edité el laburo final... en el caso del 2007. Y en el otro también, que tuve que pedir autorización a ellas y a al juez de su caso. Entonces, muchas veces me pasaba que tal vez las fotos eran buenas, y que yo las elegía, y después no tenía las autorizaciones y no las podía mostrar. Es como un penal modelo, es como una cárcel. Yo sé que la Unidad 9, creo que es la que está al lado –que es la que fotografió Adriana Lestido en su trabajo de las mujeres presas también–, nada, es mucho más viejo el penal, es más precario, están más hacinadas. Bueno, a mí me dieron para mostrar este penal.

E: – ¿Las restricciones dependen mucho de cada penal? Hay fotógrafos que nos contaban que tuvieron muchas restricciones y otros que no.

CC: –Bueno, a mí me pasó eso de que tuve la suerte de que me dejaron sola. Yo entraba a la mañana y me quedaba hasta la noche sola adentro del penal. Entraba a las celdas de ellas... O sea, cada pabellón tiene como una guardia que está como en una ventana, pero que da al patio. Después, no sé si vos viste en las fotos: está el patio central –que es cubierto–, después tienen un patio externo. Pero dentro del patio central tienen las celdas como todo alrededor de la planta baja y del primer piso. Esas celdas, en los pabellones de maternidad, están abiertas las 24 horas, cosa que no pasa en otros pabellones que se cierran a la noche. Entraba a la celda y ahí nadie veía lo que hacía. La verdad que tuve suerte de poder trabajar tan libremente, porque si hubiese estado con una guardia pegada todo el tiempo las fotos hubiesen sido otras.

E: – ¿Cuánto tiempo fuiste a fotografiar para hacer el primer trabajo?

CC: –Fui un mes y pico. Iba una vez por semana, seguro. Generalmente, trataba de ir los fines de semana, pero bueno... Tenía como cuatro horas de viaje hasta allá. Era como ir a la costa en auto. Porque yo vivía en zona Norte, me tomaba un tren, me tomaba el Río de la Plata hasta La Plata, y ahí me tomaba algo hasta Los Hornos. Entonces, era muchísimo el viaje. Bueno, iba y me quedaba todo el día. También me tocó, la primera vez que fui, el tema de las fiestas. Fui en Diciembre, hacía un calor terrible, pero bueno, también estar en esa época. Viste, las fiestas es un momento difícil para los detenidos, porque pasan esas fiestas solos. A las doce de la noche están encerrados. Y bueno, nada, estuvo bueno. Y el segundo trabajo, sí. Habré ido más o menos el mismo tiempo. Porque también me ponían plazos. No es que me decís: "bueno, andá y quedate un año". No, como que todo el tiempo me preguntaban, "¿Cuánto te falta para terminar?". Me ponían un tiempo.

E: – ¿Después tenías que mostrarles esas fotos a ellos?

CC: –No, no. Y, al haberlo hecho ya una vez, es como que estaba más tranquilo todo.

E: –Se manejaban de otro modo...

CC: –Igualmente todo depende también del director del Servicio Penitenciario, que generalmente van cambiando bastante seguido. Así que depende mucho también de la onda que tengan.

E: – ¿La segunda vez que fuiste también tuviste que pedir otro permiso?

CC: –Sí, sí. Pero mucho más fácil. La primera vez que fui tuve que pedir permiso hasta en el Ministerio de Justicia, pero muchísimos más permisos. La otra vez, directamente, hablé de nuevo con prensa del servicio penitenciario y me autorizaron. Después tuvo una tercera parte este trabajo.

E: – ¿Que era el audiovisual que me decías?

CC: –Claro, la tercera parte es... Este trabajo, el segundo trabajo, se lo vendí a Reuters y en ese... o sea, fue un trabajo que lo inicié yo cuando estaba en proceso, ellos lo vieron y me dijeron: "bueno, cuando termines te lo compramos". Y el tercer trabajo, que fue en el 2012, me lo encargaron ellos. Ellos me pidieron buscar a las chicas que yo había fotografiado en el penal, a las que pudiera, y fotografiarlas cinco años después. Qué había sido de sus vidas cinco años después... Bueno, ese fue un trabajo más largo todavía, y bueno, más engorroso también, porque yo tuve que llamar al penal. Pedir que ubicaran y ver dónde estaban esas chicas. Muchas veces las direcciones, obviamente después de tantos años van cambiando, a veces dan domicilios falsos. Bueno, las tuve que encontrar. Encontré cuatro, y detenidas en ese penal no estaba ninguna. Fueron cuatro historias. Una continuaba detenida, pero en otro penal, en Bahía Blanca. Otra había salido y estaba detenida de nuevo hacia muy poquitos días en Magdalena. Una estaba en libertad. Y otra estaba con arresto domiciliario.

E: –Ese fue el tercer trabajo... ¿cómo se tituló?

CC: –*Hijos del encierro* (2012). Porque lo que tenían en común esas cuatro historias era que esos chicos habían nacido en la cárcel o habían estado en la cárcel. El segundo se llama también "Madres del encierro" (2007). Uno fue "Madres del encierro", otro fue "Hijos del encierro". El primero fue "Madres presas" (2004). En realidad el primer trabajo para mí fotográficamente no fue logrado. Yo era estudiante, ni siquiera lo tengo colgado en la *web*. Me sirvió de puntapié para encarar el segundo trabajo.

E: – ¿Por qué vos, más allá de que estabas en una cárcel de mujeres, decidiste mostrar esta idea de la maternidad dentro de una cárcel? Eso se ve mucho en tus fotos, ¿no?

CC: –Y, me pasó que cuando estuve la primera vez fue lo que más me conmovió, esto de ver a los chicos y a ellas embarazadas. También, mucho me pasaba que escuchaba historias de que se embarazaban para estar en ese pabellón o para estar acompañadas. Y, no sé, yo no era madre en ese momento, en el primer trabajo. En el segundo tampoco era madre todavía, claro, en el 2004... Joaquín nació en el 2011. Fue algo que me movilizó, ver a esos chicos ahí ¿no? Y también escuchar las historias de que por ejemplo, hay chicos que si tienen familia pueden salir. Entonces se van unos días y vuelven. Pero, lo que pasa con muchas de las mujeres que están presas, es que son como abandonadas por su familia. O las van a visitar unas pocas veces y después... Entonces, esos chicos no salen, tal vez en los cuatro años que están ahí. Entonces, vos pensá la dimensión de un niño encarcelado que en cuatro años no ve un auto, no ve un perro, no ve un árbol, nada. Para mí era muy fuerte. Entonces, quería como mostrar un poco lo que sucedía con eso. Pensar, ¿qué me pasaría a mí si estuviera presa? ¿Dejaría tal vez que mi hijo se fuera? Porque otros, cuando lo tenían, dejaban que se vaya y otras no. Entonces, no sé. Era como que también necesitaba entender un poco lo que les pasaba y, mostrar estos niños que estaban ahí adentro. Era muy fuerte para mí, algo muy fuerte dentro de una cárcel.

E: – ¿Por qué decidiste ponerle los nombres que le pusiste a cada uno de tus trabajos?

CC: –El de madres, porque son madres. Madres que están encerradas. Y el segundo trabajo, hablaba más sobre los hijos me parece. Hijos que, también, porque sus madres están presas, son parte de ese proceso también. Y, sí, ellos también estuvieron presos. Sin haber hecho nada, estaban detenidos.

E: – ¿Qué relación creés que existe en la cárcel con la subjetividad?

CC: –Yo lo que siento, no sé si está bien la respuesta, si es esto a lo que van, pero sí. Cada una... ellas van formando su espacio para encontrar como su lugar, ahí ¿no? Y sí, esta cuestión de uniformes, como un lenguaje carcelario, que sí, las unifica en algún punto ¿no? Si vos entrás en cada celda, son similares. Y ellas también tienen un lenguaje desde el habla, desde su comportamiento. Por ejemplo, muchas son heterosexuales, pero en la cárcel se vuelven homosexuales. Buscan su pareja mujer, para sentirse acompañadas o también para que las defiendan antes situaciones. Todo eso se va modificando en su comportamiento, esto de los tatuajes también, o sea, se van pareciendo las unas a las

otras.

E: –¿O sea que, creés que la cárcel logra, de alguna manera, homogeneizarlas?

CC: –Sí, porque es también, en algún punto, pertenecer. Si sos distinta tal vez no está bien visto: sos rara. Si vos querés pertenecer a un grupo, tenés que hablar de una determinada manera. Tal vez te tenés que tatuar. Tenés que hacer cosas que tal vez no te guste hacer. Te tenés que poner en algún bando. Es muy difícil ser la distinta, tener otra personalidad, mantenerte con otra postura ahí adentro.

E: –¿Y los chicos que fotografiabas –en este segundo trabajo– creés que también actúan para “pertenecer”?

CC: –Y, los chicos van aprendiendo lo que ven de sus padres y de ese lugar. Y a veces tienen un lenguaje que lo ves en los adultos, o sea, están aprendiendo palabras que afuera no las aprenderían. ¡Qué se yo!

E: –¿Con tus fotos intentaste mostrar algo de esto pero a través de las imágenes?

CC: –No me lo planteé. Digo, si salió, salió. Pero no es algo que me lo planteé. Nunca me lo había planteado a esto. No lo había pensado. Pero, no sé si se lee esto en las fotos.

E: –Si bien aparecen rejas en tus fotos, no es lo que predomina, ¿por qué tuviste esa decisión al sacar las fotos?

CC: –No fue pensado. Hay rejas cuando necesito mostrarlas por algo en especial. Hay una foto, por ejemplo, que es una puerta cerrada en donde hay un cartel que dice "Bienvenido Joaquín", y ahí sí, me pareció como que era necesario mostrarlo. Porque era un cartel de bienvenida, como el que ponés en una clínica. Y le estabas diciendo como "Bienvenido a la cárcel", "Bienvenido a mi celda". Pero después, no fue como que la puse a propósito para mostrarlas. Digo, si era necesario mostrarlas, las mostraba. Y si no, ya me parece que se sobreentendía dónde estaban. Después, también, hay una foto de un cochecito en el patio en donde se ve la garita de la guardia. Y en ese momento sí, son como contrastes ¿no? Me parecía que estaba bueno mostrarlo. Cuando había algo de un niño o hay una, también, que hay una garita, que hay una muñeca tirada en el piso mojada. Bueno, para mostrar acá hay niños presos, en este caso.

E: –También se ven los niños que a veces sostienen las rejas...

CC: –Por eso. Pero no era algo que pensaba que lo tenía que poner a propósito. Si había una circunstancia que lo ameritaba sí, pero sino no...

E: – ¿Y qué buscabas mostrar con esas fotos? Si lo tuvieses que decir en pocas palabras, como describir algo de cada uno de los trabajos...

CC: –Yo, a lo que trato de llegar cuando hago un trabajo es a mostrar lo que siente esa persona más que nada. Creo que es lo que a mí me importa. Que es como el punto más alto al que anhelo llegar. Transmitir el sentimiento de lo que le pasa a esa persona. Y un poco describir qué es lo que sucede ahí adentro, cómo son ellas, y bueno, más que nada cómo se sienten. Es eso lo que busco. Llegar a la intimidad, para mí lo más importante. Si yo llego a la intimidad, logro que ellas se olviden de que estoy ahí adentro. Eso lleva un proceso. A mí me pasó que, de muchas jornadas que iba, no sacaba ni una foto. Pensé que para ellas yo qué estoy haciendo ahí, estoy fotografiando... No quería que sientan que yo estaba ahí como fotografiando un zoológico. Entonces es ese proceso de ganarte su confianza, en un momento desaparecer. Y ser invisible, y lograr que ellas actúen con su vida cotidiana como si yo no estuviera. Eso era lo que yo quería transmitir.

E: – ¿Y vos pensás que tu trabajo fue más documental, fue más artístico, fue artístico-documental?

CC: –Fue más documental. Es eso a lo que yo aspiraba. De hecho no hay ni una sola foto armada, por decirlo de alguna manera. Para mí, si algo estaba armado, salía de lo documental. No, yo buscaba eso, que fuera tal cual... Para mí, si ya ponés algo desde un lugar determinado, estás armando una situación y yo lo quería documentar tal cual era.

E: –¿Cómo te sentías vos, como fotógrafa, al estar ahí al menos las primeras veces?

CC: –Yo la verdad es que traté de entrar con mucha humildad, y a cada una le iba explicando a qué iba para que no se sintieran invadidas. Y también me pasaba que en muchos casos me quedaba sin hacer fotos. O, tranquila, esperando a que pase la situación, o sea, trataba de no invadir. Y también lo que me pasaba era que ellas no tienen fotos de sus hijos en ese tiempo. Ellos no tienen permitido tener una cámara de fotos. Entonces, el único registro que tenían de sus hijos era el que yo podía hacer. En ese punto me resultó a favor, porque también lo que pasaba es que yo cada vez que iba les copiaba fotos. Y muchas fotos también eran "Eh, la foto con no sé qué, la foto con...". Y esas fotos, tenía que hacerlas y eran parte del proceso. Y yo lo que hacía después era, copiaba todas las fotos y las repartía. Y entonces se ponían re contentas y me esperaban para que, nada... Era el único recuerdo que tenían de sus hijos en esos cuatro años.

E: – ¿Les permitían tener las fotos? Porque en algunos penales no se los permiten.

CC: –Lo que no podían hacer era ellas entrar con una cámara de fotos. Pero bueno, eso sí estuvo bueno.

E: – ¿Te pasó alguna vez que alguna que te diga que no quería que le saques fotos?

CC: –No, eso lo respetaba. No me sentía incómoda, yo siempre iba pidiendo permiso. No soy una fotógrafa que levanta la cámara y te saca la foto sí o sí. No, yo voy despacio. Y tal vez, también, a veces llego a ciertos lugares por eso, porque me manejo de esa forma. Entonces, como que voy tranquila. Si alguna me decía: “no, acá no”, no pasaba nada. De hecho me pasó que con muchas tuve buena onda y en el momento de la autorización me dijeron que no, cosa que a mí me sorprendió. Pero fue, bueno mala suerte.

E: – ¿Te daban un porqué?

CC: –Y... no querían que se publicaran esas fotos. Muchas no quieren mostrarse, por vergüenza o porque la gente las conoce y no querían que nadie se entere. A veces tenía una foto con seis personas y una me decía que no, y me quería morir. Y estaba en el fondo, allá, y vos decís "Pero ¿qué hago ahora? Este es un fotón y no lo puedo poner". Y bueno...

E: –Claro, si te decían que no, no. No es que volvías a insistir en algún momento.

CC: –No, en el momento, porque yo un día me iba con todas las autorizaciones -el último día que iba generalmente- y trataba e insistirles y si no querían, bueno. Aparte si ya es un no, es no. Es difícil ¿viste? Tampoco yo quería ponerme a discutir. Yo le daba las razones, pero ya está. Si no quieren, no quieren. Además tienen que autorizar a sus hijos, la salita también. Son todos menores.

E: –¿Hay también autorización del papá y de la mamá?

CC: –No, acá en este caso, sí. Porque no solo son ellos. Y también era ese un motivo, tal vez, que no querían mostrar, que sus hijos estuvieron... Bueno, me pasó en una de las cuatro historias estas que hice después, que una nena no sabe que estuvo en la cárcel. Salió cuando tenía dos años y la madre nunca le contó. Ella no tiene recuerdos, entonces tal vez muchos tenían esos motivos. No sabían qué dimensión iba a tomar este trabajo. Si el día de mañana iban a entrar a *internet* e iban a ver una foto. Era lógico, también yo lo entendía...

E: –¿Te pasaba más cuando había un nene en la foto que te dijeran que no?

CC: –No, capaz me decían que no, y ellas no veían qué foto había editado yo. Entonces me decían que no y era que no para todas las fotos.

E: –¿Qué diferencia pensás que existe entre el estar afuera y el estar adentro de la cárcel?

CC: –Y... es otra cosa, es otro mundo. Yo cuando entré a la cárcel tenía un montón de prejuicios, porque tenían un motivo para estar ahí. ¿Qué sé yo? Después escuché tantas historias que empecé como a entenderlas... Y la verdad que fui otra persona antes y después de estar ahí. Historias, desde violaciones por sus padres, sus madres, de chicas, vivir en la calle. Y vos decís... ¿Y qué futuro pretendías que tenga esta persona que no sea salir a robar o...? Y bueno, empecé a entender a las mujeres presas y, en algún punto, empecé a pensar cómo hubiese sido yo en esa situación. Si yo, tal vez estaba presa, también en ese lugar. Y empecé a comprenderlas. Y sí, totalmente, me cambió la visión de lo que era una persona que había atravesado por esa vida. Desde afuera se ve totalmente distinto. Si yo hubiese estado en esa situación ¿cómo sería mi vida ahora? Digo, no es justificarlas tampoco. Pero bueno, hay que ver la vida que tuvieron para llegar a ese punto ¿no?

E: –Sí, hay toda una historia detrás que...

CC: –Y también que el penal es un lugar del que no salen –no me sale la palabra– como "recompuestas". Salen y peor. Tenés en el documento marcado que estuviste presa.

E: –No te aceptan en ningún laburo, sí.

CC: –Así como entran salen de nuevo. Es un círculo muy difícil.

E: –¿Ahí en ese penal funcionaban talleres?

CC: –Sí, había talleres. Ellas podían trabajar, también podían estudiar y muchas lo hacían... es difícil pasar tantas horas ahí adentro. Estudiar, no muchas. Podías estudiar el secundario, podías estudiar universitarios, casi todos los presos estudian abogacía ¿viste? También pueden ayudar en la limpieza, en la cocina, etc. Tenían como un montón de actividades. Pero era voluntario todo eso, obviamente.

E: –En relación a las muestras: me habías comentado que no se hizo ninguna muestra con los dos trabajos.

CC: –Lo expuse en ARGRA, en el Palais de Glace, con la muestra anual de fotoperiodismo. Los expuse en el Festival de la Luz.

E: – ¿En qué año, te acordás?

CC: –No, pero tiene que haber sido la del año siguiente, porque ahí podés exponer solo lo acontecido en el último año. Así que si este fue en el 2007, esto tiene que haber sido en el 2008, seguramente.

E: –El hecho de hacer el primer trabajo en libro ¿fue una decisión personal? ¿Por qué? ¿Tenías ganas de hacerlo?

CC: –Ese es un libro que es mío, es un único libro. Lo que pasa muchas veces con las fotos digitales es que uno las guarda y ahí quedan. Y nada, necesitaba plasmarlo en algún lugar y tenerlo para visualizarlo. Y sí, fue esa la decisión. Me gustaría hacer un libro de verdad con esto. De hecho, ahora, todos los años, los que somos socios de ARGRA nos podemos presentar para los libros de formato pequeño, no sé si los conocés. Hasta ahora hay ocho o nueve libros, creo. Y este año voy a mandar mi trabajo.

E: – ¿Son todos trabajos de ARGRA?

CC: –Son todos trabajos de fotógrafos que están asociados a ARGRA, y se participa para que te editen un libro. Y, la verdad, que me gustaría hacer algo con eso. Ese libro se vende, te dan creo que cien libros y después se comercializa. Con las muestras me pasó que en una época exponía mucho. Y fue como una etapa, nada, armar una muestra es todo un trabajo. Después como que me calmé... No porque no quisiera mostrarlo ni nada, sino porque no puse mi energía para hacerlo.

E: –Como la cárcel hace que exista una “vida diferente”, quizás muchos fotógrafos sacan esas fotos para visibilizar lo que ocurre ahí...

CC: –Sí, está buenísimo hacer eso. De hecho ahora me hiciste acordar, que lo voy a exponer, los primeros días diciembre, en la Fundación de Tomás Eloy Martínez. Me pidieron el laburo como va a haber una serie de talleres, creo que en el Centro Cultural Borges. Los dos trabajos me pidieron. Porque va a haber unas muestras y talleres, creo que en el Borges, y me pidieron once fotos para exponerlas y el audiovisual, para ponerlo. Va a haber una sala en donde van a pasar el audiovisual todo el tiempo.

E: –Como fotógrafa, ¿te interesaba esa circulación de las imágenes?

CC: –Sí, sí, para mostrarlas. Sí, obvio. Me interesa. No lo hago, pero me interesa. Bueno, pero ahora estoy entusiasmada con esta muestra. Va a estar bueno. Aparte van a exponer un montón de fotógrafos importantes también, así que nada, se va a visualizar la muestra, va a estar buena.

E: –¿Tuviste algún referente, colega, fotógrafo, al momento de sacar las fotos?

CC: –No, el único trabajo que conocía hasta ese momento era el de Adriana Lestido. Y después, referido al tema, creo que el de María Eugenia Cerutti, pero me parece que fue después que el mío. El que me gustaba era el de Adriana Lestido, pero no... otro no, otro trabajo. Ah, sí... ¿Cómo se llama? Ardijis (Patricia Ardijis). Hay una mexicana que tiene un

laburo impresionante sobre la cárcel. “Las horas negras”.

E: –¿Creés que existe alguna relación en tus series con el trabajo de Lestido?

CC: –No, el trabajo de Adriana Lestido es, no sé de qué año será. Es mucho más viejo. No, la verdad es que conocí su trabajo, lo miré, pero no fue que me inspiré en el laburo de ella. Y si tiene similitud... me parece que no tiene similitud. El laburo está buenísimo. Tiene como mucha intimidad que es lo que a mí me interesa mostrar. Pero, son otras cosas.

E: –Si tuvieses que hablar de algún objetivo a nivel estético o discursivo, más allá de que era un laburo documental, ¿que primó desde lo estético y discursivo?

CC: –No fue pensado eso. Fue lo que me iba surgiendo a medida de que estaba ahí. Y de lo que iba viendo. No pensé nada de antemano en cuanto a este trabajo. Lo que quería era mostrar lo que estaba sucediendo ahí adentro y lo que les pasaba a estas mujeres. De hecho, muchas veces la luz me jugaba en contra, porque, tal vez el rayo del sol al mediodía afuera... Trataba de resolverlo de la mejor manera posible. Al estar ahí adentro, sucedían cosas todo el tiempo en todos lados. Quería hacer fotos de todo, iba con una adrenalina... y salía con ganas de volver al otro día, inmediatamente, y me pasaba eso. Bueno, a veces me encontraba con situaciones de luz que no eran buenas y trataba de resolverlas como podía. Hay una foto de una mamá durmiendo con su nena adentro de la celda, de una nenita que tiene el brazo enyesado. Y tengo la ventana de frente que de hecho no está bien expuesta esa foto, pero era un fotón. Entré ahí – tenía buena relación con ella– y estaban durmiendo, las dos... Digo, porque también era meterte ahí y están durmiendo: “hola... ¿Qué estás haciendo?!”. Y saqué la foto. Pero en ese momento, la situación... Digo, no eran pensadas en qué momento ser sacadas.

E: – ¿La decisiones a nivel fotográfico fueron intencionales?

CC: –Sí, eso sí. Pero a veces una situación se daba tan rápido y en un segundo, y todo... Que hacía lo que podía en ese momento. Había situaciones muy rápidas, y bueno, o me la perdía o la hacía como estaba.

E: – ¿Por qué elegiste mostrar estas fotos en color y no en blanco y negro?

CC: –No tengo laburos en blanco y negro. Es como que, no sé, me siento más identificada con el color. Tal vez el blanco y negro es como más dramático, para ciertas situaciones. También ya estaba el trabajo de Adriana Lestido en blanco y negro. Sentía como que no quería que piensen que la quería copiar.

E: -Tu trabajo se relaciona mucho con esta idea de la maternidad, de la vida cotidiana.

Además trabajas con colores pasteles, ¿eso fue una elección?

CC: –Sí, también trato de no intervenir demasiado las fotografías, trato de que sea lo más fiel posible. ¿Viste que se usan mucho esos retoques de saturados? Y... qué se yo. No lo suelo hacer. Tal vez algún día sí, pero bueno, en este trabajo no. Trato de no modificar demasiado la imagen.

E: –¿Qué lugar tiene la mirada a cámara, para vos, en tus fotos?

CC: –A mí antes si me miraban a cámara sentía como que estaba mal. Fue un proceso también ese, porque pasaba que dejaba de ser invisible si me estaban mirando a cámara. Pero después entendí que la mirada de estas mujeres y de estos niños era tan fuerte que yo podía transmitir cosas si me miraban. Como que no pasaba nada si me miraba a cámara, hasta estaba bueno también.

E: –Claro, la mirada tiene también un montón de fuerza.

CC: –Me pasaba eso antes. Como que, si me miraba a cámara, "No, no, no, no me mires. Hacé como que no estoy acá", y después dije "No. Si está buenísimo que te miren": una mirada tan profunda, te transmite tantas cosas.

E: –No cualquiera tiene un lente tan cerca y te mira a cámara.

CC: –Por eso, es fuerte también.

E: –¿Qué hacían las internas con las fotos que vos les llevabas?

CC: –Las ponían en las paredes o se la daban a la familia. Esas dos cosas.

E: –¿Ellas participaban en la construcción de las imágenes? Más allá de lo que me decías, esto de "sacame la foto con el nene". ¿Había participación? ¿Elegían de alguna manera dónde ponerse?

CC: –No, no, no. Eso era decisión mía.

E: –En el momento que decías "esta es la foto", ¿sacabas esa foto?

CC: – A veces, era como una especie de juego. Hay una foto –que está en el libro pero que no está en la web– que están en una piletta. Bueno, ese día como que están posando. Ahí se armó como un juego ¿no? Porque a veces ellas también querían que les sacara fotos para mostrárselas a sus novios o no sé qué. Y bueno, esa tarde pasó eso. Era un sol rajante, era al mediodía, estaban en la piletta y estaban como jugando ¿no? Como a seducir, y a qué se yo, y a sacarse fotos... Y se mojaban. Y entonces había como instantáneas de lo que sucedía. Y había otras como que ellas posaban para, nada, son algunas de las que

ellas están mirando a cámara. Pero en la mayoría del tiempo no sucedía eso.

E: – ¿Hubo algo que vos elegiste no mostrar? Si es así, ¿por qué?

CC: –Sí, hay unas fotos que son unas imágenes de unas facas que tienen, que me las mostraron, y ellas no pueden tener eso. Me las enseñaron en un momento en el que había confianza, me mostraron en dónde las tenían escondidas. Las arman ahí, una era con el mango de un cucharón: lo afilan, le hacen una punta, lo atan a un palo. La otra era con un fierrito que tiene el secador de piso en el medio de la goma. Hacen lanzas, “facas” las llaman. En un momento me las mostraron y les hice una foto a ellas posando con las armas. Y después armaron como una semi pelea ahí. Y después las dejaron arriba de la cama. Y también tomé una foto de un bebé que estaba como gateando al lado de las facas. Esas decidí no mostrarlas. Me parecía que no, que no daba. Primero porque las estaba exponiendo a ellas a mostrar que tenían eso, y después, sentí como que no venía al caso. Esas son las únicas fotos que decidí no mostrar.

E: – ¿Cuál creés que fue la diferencia de este segundo trabajo al tercero, digamos? De las imágenes y de vos como fotógrafa en ese proceso...

CC: –Y, en un punto yo sentí que había evolucionado mucho más, cada vez que encaro este laburo siento que lo hago mejor fotográficamente. Por otro lado, en el último trabajo ya había sido madre, entonces eso me sensibilizó más todavía, en cuanto a lo que mostraba y cómo lo mostraba. Lo que a mí me producía esto, de entender otras cosas que antes las suponía, pero no las comprendía. Me parece que el último es superior. No sé, es distinto. Porque ellos no están en la cárcel. Pero bueno también pude mostrar lo que a ellas les pasó todo este tiempo y lo que les significó la cárcel a ellas. Esa es la diferencia, tal vez. Hubo un proceso desde que ellas estuvieron presas a cómo están ahora. Pero esa tristeza sigue estando, sigue estando en su mirada, sigue estando en su vida. Y es algo que no se borra. Y bueno, yo creo que fotográficamente crecí. De hecho es un trabajo que me gustaría continuarlo, porque me parece que este no es su fin. Me gustaría volver a la cárcel y me parece que es una punta de algo que puede ser mucho más grande todavía.

E: –Decías que cuando buscaste a las chicas, algunas estaban presas, otras no. ¿Pudiste fotografiar a todas?

CC: –A cuatro.

E: –Pero, de estas cuatro algunas estaban presas. ¿Hay algunas fotos entonces de algunas presas y algunas que están fuera?

CC: –Esas en el de multimedia las vas a ver. Ahí están bien diferenciadas las cuatro

historias. Y ahí te vas a dar cuenta. Y aparte creo que en la introducción de cada laburo dice en qué situación están. Creo que, esas cuatro historias, da para seguirlas. Ver qué sucede con esos niños cuando sean grandes. Ver qué sucede con ellas cuando estén en libertad, las que estaban presas. Da para volver a la cárcel y hacer más con las fotos de esto. Me parece que tiene un potencial enorme, que no lo tengo que terminar ahora. Que da para hacer algo más grande. Me gustaría hacer un libro con todo esto, pero quizás me falte todavía.

E: – ¿Querés agregar algo que te parezca fundamental de alguno de los trabajos o algo para cerrar?

CC: –Lo que me pasa a mí es que me involucro un montón con ellas. Más allá de que haya terminado el trabajo, no sé, alguna me sigue llamando. De hecho, la fui a visitar hace poco a la casa. Digo, quedo como involucrada. Me cuesta esto de desprenderme. Entonces, también en algún punto me siento como comprometida. Esto de mostrar la foto, de contar la historia, qué es lo que les pasó. Yo en el libro lo pongo al final es como una manera de hacerlas sentir un poco más libres. Y bueno, eso es lo que yo sentí. Como que era mi compromiso. Mostrarle a la sociedad por qué están acá. Qué hubieses hecho vos si estuvieses en su lugar. Comprenderlas un poco y no marginarlas. Poder comprenderlas un poco más.

E: –Llaman mucho la atención las imágenes de los nenes, contame un poco sobre eso...

CC: –Los chicos atraviesan motines... O sea, ven heridos. Hay peleas todo el tiempo en la cárcel. Tienen cicatrices. Hay una de las historias –de Lautaro y Julia, que son unos de los que están ahí en el último trabajo– que el nene tiene retrasos en el habla, porque, creo que cuando tenía tres años, hubo un motín y dejó de hablar por un montón de tiempo. Su madre tiene un tajo en la panza de una herida en una pelea. Es fuertísimo lo que pasa ahí adentro. Unos pensaban "Si están en la cárcel con la mamá...". Pero no sabés todo lo que sucede ahí adentro.

E: –Claro la cárcel tiene una realidad compleja.

CC: –Sí, sin que nadie te visite, con todas las falencias que tenés. Es difícil. Una de las historias, de las últimas, Anahí –yo viajé con ella desde acá a Bahía Blanca–, ella iba una vez cada tanto porque el penal les da pasajes para que los familiares los vayan a visitar, son 600 km, pero no para los menores de edad. Entonces, el que iba seguido era el papá. Pero la nena, no tenían plata para el pasaje e iba una vez cada tanto, pasan meses, años que no ve su hija. Encima van a la mañana, la visita dura ponele que hasta las tres de la

tarde, y se vuelven en el micro de la noche. Todo ese tiempo se quedan dando vueltas por Bahía Blanca haciendo tiempo. Para viajar toda la noche, a la otra noche volver a salir. Nada, cómo sobrellevar esa situación la nena, la madre. Anahí, cuando yo la conocí tenía cuatro años cumplidos. Es una foto que está en el primer trabajo, ella mirando a la nena en la cama, la nena de pelo largo. Y ella estuvo hasta los cinco años, porque la madre nunca presentó el DNI, decía que tenía un año menos. Entonces ella logró tenerla un año más en la cárcel. Y bueno, después de eso ella continúa detenida. Y la nena no conoce a su mamá en libertad. Desde que ella nació su mamá está presa. Tiene como 17 años de condena ¿viste? Esa es la que va a Bahía Blanca. ¡Hay cada historia! Vos decís "Ufff". Yo salía con una carga, me contaban cada cosa, viste cuando decís "¡Por Dios!". No lo podés creer. Y con esa necesidad también de querer contarte, tenían como esa cosa de querer contarte, de hablar con alguien. A veces pasaban horas o un día entero [en] que no sacaba ni una foto y solamente las escuchaba. Te voy a contar lo que me pasó el primer día que entré a la cárcel: a mí me habían asignado trabajar con tres personas. Yo no sabía ni quiénes eran, fulana de tal... Ni siquiera sabía por qué estaban detenidas, nada. La primera vez que llego, me viene a buscar la primera. Bueno, me presento, no sé qué... Entonces le conté más o menos lo que quería hacer. Ella me dijo que trabajaba en la cocina. Era su horario de trabajo. Entonces la acompañé. Llegamos a la cocina, yo no sabía ni qué hacía. Le pide a la guardia que le abra el frigorífico. Me dice "vení, pasá", y me mete con ella adentro de la heladera y me dice "Ahora vengo", y cierra la heladera y me deja a mí ahí adentro. Ese fue mi primer día en la cárcel. Vuelve con una cuchilla y empieza a cortar una res, una vaca que estaba ahí colgada. Pienso, bueno, es carnicera. Qué se yo. Parece que, si te lo cuento, te lo estuviera inventando. Yo quedé en un rincón de la heladera, la res acá y ella con una cuchilla cortando. Yo me puse muy nerviosa, porque estaba encerrada ahí adentro, con la puerta cerrada, no me veía nadie. Yo estaba con una presa, sin conocerla, el primer día. Y no tuve mejor idea que preguntarle por qué estaba ahí, lo primero que le pregunto era ¿por qué? Y me dice que porque había matado a su hijo. Y después me enteré que lo había descuartizado con un cuchillo. A veces dicen que lo hacen a propósito a eso, que las mandan a hacer ciertas tareas a propósito. Así que ese fue mi primer día en la cárcel. Saqué unas fotos de mierda. Y bueno, después aprendí. Me dijeron: "nunca tenés que preguntar por qué están, si te lo quieren contar que te lo cuenten".

E: – ¿Después seguiste fotografiando a esas tres detenidas que te habían asignado?

CC: –Con esta, por ejemplo, no pegué onda. Fui un par de veces más y después me dijo que mejor no quería sacarse foto. Y, la verdad, no me rendía. Después estaba con otra en un pabellón psiquiátrico, después ese pabellón se cerró. Cuando volví ya no estaba más. Eran todas chicas medicadas. Esta chica había asesinado a su pareja. Ella fue la que me

contó que su padrastro la había violado y la golpeaba. Y se puso de novia con un chico para irse de la casa y el tipo la empezó a golpear. Era de manual. Y lo terminó matando. Hubo otra, que creo que estaba por robo, no me acuerdo. En ese pabellón fue en el que trabajé mejor. Como que pegué buena onda en el último pabellón y ahí sí le saqué fotos a todo el mundo.

E: –¿Cómo dijiste que estaba dividido ese pabellón? ¿Cómo es el pabellón?

CC: –En alguna foto lo vas a ver. Tiene una reja que es la de ingreso, un portón. Al lado tiene como una ventana, una especie de cuartito con un ventanal que es el que da al patio interno, ponele cuadrado, acá está el portón, acá la ventana esa de vigilancia. Todo este sector abajo son puertas que son las celdas. Tenés una escalera que en todo el primer piso es lo mismo. Y tenés al costado una puerta en donde vas a un patio externo. Así son todos.

E: –¿Ellas pueden salir en distintos momentos del día?

CC: –En el de maternidad sí, está abierto todo el día, el que va al exterior me parece que se cierra a la noche. Y después, los demás los cierran. A la noche cierran cada celda. Y a la mañana salen y hacen el recuento. Pero a la noche no pueden salir de la celda. Tienen baño en la celda.

E: –En tus fotos se ve que en ese penal hay pasto...

CC: –Claro, este era un pabellón modelo. En otros no salen. Tal vez salen a un patio una hora por día. De hecho, esta que salió y volvió a entrar, la que estaba en Magdalena, estaba como en una celda transitoria, ya no estaba en un pabellón de maternidad, su hija no vivía ahí, estaba en una celda que salía una hora a la mañana y una hora a la tarde, nada más.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a María Eugenia Cerutti realizada el 25 de agosto de 2017.

E: –Contame esto que me decías de que este empezó siendo un trabajo para una revista...

MEC: –Lo que está en la revista es la edición que hizo el editor de foto para la revista de ese momento, para la nota, digamos. Yo, en realidad, laburo de esto y fue ese el objetivo. Lo que pasa es que después me copé y fui un par de veces más. Y pude, porque ya tenía como todo habilitado, seguí yendo a pesar de que ya había terminado el laburo para la nota del diario, ¿entendés? Esto salió de una periodista que propuso en la redacción de la revista hacer una nota sobre 24 horas en la cárcel de mujeres. Entonces, era esa la idea de ir y pasar todo un día, y dormir allá y todo. Y, obviamente, después era una pavada, o sea, 24 horas... ¿Qué puede pasar de noche?

E: –Claro, duermen...

MEC: –Sí duermen, no hay nada que hacer. Aparte, no se puede. Entonces lo que hicimos fue ir con la periodista. Fuimos como siete veces, ponele. En distintos rangos horarios, así, cuántos fueron los días... pero fuimos más de una semana y en distintos horarios, como para cubrir todo. Bien temprano y bien hasta casi después de comer ¿entendés? Ya era de noche. Y así fue que después armaron esto de 24 horas. Los medios, como sabemos, mienten en ese sentido, es una construcción digamos.

E: – ¿Y había un número específico de fotos que debías hacer?

MEC: –No, no se trabaja así. Yo laburé 17 años en el diario, nunca me pasó eso. No se trabaja así en general, o sea, sí sabés que cuándo es una nota de revista, tiene espacio, tiene despliegue, hay espacio para un montón de fotos. Pero, a veces, por un problema de diseño te quedás ahí. Te toca acá y acá, y aparece una tercera foto, esto, y es una propaganda. Pero bueno, es así. La puesta en página es bastante mala. Salvo la apertura... Pero claro, entra plata acá, no importa nada el resto, ¿entendés? Entonces así se labura, digamos. Pero bueno, cuando es una nota para una revista se arman un montón de fotos, tenés que tener en claro que hay que tener una tapa, ¿entendés? Vos sabés que es nota de tapa y después le metés una apertura. Y después, variedades de fotos para contar la historia ¿entendés? Pero bueno, yo esto no lo hubiera dado nunca, no sé, como esa cosa de “la belleza de la mujer”, pero bueno, claro, estaba ahí. Era interesante igual y después... Está ahí el editor, para ver cómo lo edita.

E: –Vos decís que después hiciste una selección como “personal”, aparte del laburo,

porque seguiste yendo. ¿Cuántas veces más?

MEC: –Exacto. Dos veces más. Que, de hecho, bueno acá traje una foto que, por ejemplo, es una de las que a mí más me gusta, que sí está en la página... Mirá esta no está ahí, porque la hice después, pero está en la página.

E: –Claro, salió después.

MEC: –Salió después, claro. Esas veces que yo quise seguir yendo pero ya estaba. Y, qué se yo, esto tampoco no les interesaba porque... O sea, a mí sí me interesaba este tipo de imagen.

E: –Se nota también que es otra mirada la de tu selección personal...

MEC: –Exacto. Y en esta selección, que es la mía, que tampoco sé ya porque no volví a mirar exactamente cuál es la que está en la página, porque es como que podés hacer versiones de reversiones ¿viste? Sobre todo cuando te va pasando el tiempo y vas mirando el material. Hay algunas que siempre me gustaron y hoy me gustan otras también, ¿entendés? Esta no está, por ejemplo, esta sí, esta también. Estas son unas cartitas que yo les pedí ahí que escribieran ellas que me las dieron y yo las incorporé acá. Porque también en todo lo que hay –no sé si se pudieron dar cuenta– un denominador común, es que no se reconoce a ninguna de ellas. Porque, también, lo que me pasó es que no podía mostrar sus caras. Cuando hicimos la admisión el primer día nos dijeron que no podíamos mostrar las caras. Sino había que pedirle permiso a cada juez de todas ellas. Y, yo podría haber fotografiado y en el diario avisar. Pero como yo ya sé cuál es la lógica del medio, que queda ahí en el archivo y un día, después, no sé. El editor para este número lo iba a saber por mí. Pero eso queda en el archivo y a los seis meses hay otra nota y [se] usa para cualquier cosa, y después yo quedo pegada. La que puso la firma ahí para decir que iba a guardar la identidad de ellas era yo. El primer día me quería morir, cuando volví me dijeron "¿Cómo te fue?". Les dije "¡Como el culo!". Me quería morir. ¿Ahora qué hago? ¡Sin las caras! Porque, aparte, es como que vas y pensás... ¿qué vas a hacer sin las caras? Vas a buscar el rostro, ¿viste? Y al final me hizo un favor...

E: –Claro tuviste que hacer otra búsqueda...

MEC: –Es otra búsqueda. Exactamente. Pero el primer día, claro, vas *seteada* con una cosa, o con una idea por lo menos, y después te querés matar. Pero bueno, me obligó a buscar estas cosas. Y después me acordaba de esto también. Buscar cómo resolverlo, usar recursos fotográficos...

E: –En algunas se ve a lo lejos alguna cara...

MEC: –Hay una cara, pero no se identifica. Esto, digo, con el nene, "Tapate la cara". Pero claro, en definitiva, si querés, pasa a ser un segundo plano de importancia. Es como que estás ahí un poco, en cómo mostrás... Si querés ese "drama", por decirlo "cursivamente", no desde lo más fácil. Si querés, qué es el rostro ¿entendés? Sino que te permite recorrer, buscar vos como lector, si querés, las huellas de eso. Hay otra, muy parecida a esta, no sé si está fumando ella, me parece que no. Está ahí, pero está torcida, tiene el horizonte torcido, ¿qué se yo? Y ahora, hace poco, porque una fotografía me pidió para hacer una muestra el año pasado, era... no era un servicio penitenciario, sino, la procuraduría de la nación. La procuración penitenciaria hizo una muestra con eso y me pidió, estuvimos revisando las fotos, y claro, vi otras cosas, y bueno, por eso ahora me gusta esta que parecía a la vez el mismo personaje.

E: –Y para esa muestra, ¿elegiste un par de fotos de acá? ¿Durante qué tiempo se expuso?

MEC: –No sé. Habrá estado un mes en la Usina del Arte. Chiquitita era, o sea, la verdad que lo más lindo era el cruce, estaba este trabajo mío y el de dos fotógrafos más, dos chicos más del interior. Y estuvo bueno, porque como que la mirada externa, que era la nuestra, era lo que menos se lucía en un momento. Y me gustó, porque era como que se cruzaban todos los talleres que se dan dentro de las cárceles. Todas las fotos que hacen ellos mismos.

E: –Esta es increíble, es muy buena esta foto...

MEC: –Este es el pabellón de las que todavía no tienen juicio ¿no? Procesadas. Pero que se pasan por ahí dos años en esa instancia. Igual esta cárcel, nos dejaron pasar porque es una cárcel re modelo en Argentina. ¿Viste que vos la ves y la verdad que es bastante linda? No es como... está limpio... Por eso nos dejaron pasar. Después hay cárceles que no dejan entrar por más que va cualquier periodista, cualquier medio, desde el más chico hasta el más importante, el que sea, y no podés.

E: –Esta foto de las notas fue como un pedido que vos les hiciste a ellas para que...

MEC: –Para mi serie, digamos, como para que me quede a mí. Después, en la página no lo puse. Me parecía que quedaba medio largo. Había que ponerse a leer. Pero fue... en su momento le pedí y me lo guardé, quedó ahí.

E: –¿Por qué te surgieron esas ganas de seguir yendo después de terminado el trabajo para la revista y seguir fotografiando la cárcel?

MEC: –La verdad es que es un mundo al que uno no accede, es como muy difícil estar ahí.

Por un lado es como lo que siempre me gustó de la profesión. Si querés, ¿no?, que te permite entrar y ver... Yo soy re desconfiada. Muy desconfiada a la vez, de los medios, como que siempre... Me gusta mirarlo yo. No quiero que nadie me lo cuente. Entonces como que esas cosas me gustan. Y cuando tengo la oportunidad de un lugar que tiene tan difícil acceso, digo, tratar de sacarle el jugo lo más posible, ¿entendés? Entonces, como un poco eso, la motivación de decir "Bueno, ya que estoy acá y le encontré un poco la vuelta...". Pero a la vez decís: "es poco tiempo", hacer un trabajo en cinco o seis veces es poco tiempo, digamos. En general los trabajos estos, digo, más autorales si querés, tardan bastante tiempo, pero bueno... Lleva mucho tiempo poder desarrollar un trabajo, una mirada más autoral, más personal, sobre algo así. Pero bueno, como tengo oficio, en ese momento no tenía tanto, pero igual. Me fascinó mucho, me dio mucha curiosidad. Te pasan cosas boludas como, bueno, el primer día "¿Qué me pongo para ir?". Y después te das cuenta de que tenés que ser vos, como sos siempre y en cualquier lado. Y con ellas siempre una relación respetuosa. Yo soy muy respetuosa en general con todo el mundo, y más en estas situaciones. Muchas veces les veía algún tatuaje y me sentaba, me ponía a charlar, les preguntaba si les podía sacar una foto y "No". Después al último día, venían y me decían "Bueno, hoy ya sí, podés venir".

E: –Claro, esa confianza que fuiste generando con pasar de los días y, quizás, después por eso lograste ese tipo de fotos que no lograste los primeros días.

MEC: –Exacto. Hay que tener paciencia, hay que tener tacto, hay que tener un poco de todo eso. También, después de la primera vez, agarré e imprimí en la impresora del diario un montón de fotos, y se las llevé. Entonces ya venían ellas "¡Ay! Quiero que me hagas tal foto". Porque sabían que después se las iba a llevar. Y bueno, todas esas cosas que te van llevando a romper un poco o entrar en confianza si querés, por el lado que sea.

E: – ¿Ellas podían tener las fotos?

MEC: –Sí, yo las imprimía y se las llevaba. Se las quedaban.

E: –Porque en los talleres de estenopeica nos contaban que ellas después de revelar las fotos no podían tenerlas.

MEC: –¡Bah! Yo se las imprimía en las impresoras comunes, en A4 se las imprimía y ya estaba.

E: –Vos decías que el primer laburo con la revista fue ir unas seis veces, siete veces...

MEC: –Cinco, fueron cinco, y después dos días más que fui como para cerrar un poco.

E: – ¿No pudiste seguir yendo?

MEC: –No, no. Yo encantada. Hubiera seguido yendo, pero bueno, ya estaba también, la periodista ya estaba. Fueron esas dos veces nomás que pudimos ir y acceder.

E: –Vemos que en los trabajos en que no se les ve la cara aparecen muy representados los tatuajes, la maternidad, las mujeres en sus rutinas. ¿Qué representó eso para vos y por qué retratabas eso?

MEC: –Porque era lo que pasaba, era lo que pasaba de pronto, con lo que te encontrás. Lo que empezás a buscar para fotografiar y buscar una manera estética de fotografiarlo. Primero la cárcel esa, era la que tiene el pabellón de madres e hijas, así que ese era un tema re importante, ya, en sí mismo. Y después, bueno, los tatuajes porque son parte de su identidad. Y después, cuando están "al pedo" se la pasan pintándose las uñas, se tiñen el pelo. Su cotidiano está ahí. Entonces era eso. Ponerte a lavar la ropa. Hay talleres en los que laburan y después les pagan. Pero eso en lo fotográfico nunca me gustó mucho. O sea, está en la revista ahí como, informativamente estaba bueno, como para contar la historia de la vida cotidiana y qué hacen ellas ahí para ganarse la vida. Pero en mi selección no quedó... En estas me da la libertad de hacer lo que quiera, digamos.

E: – Es "tú" mirada.

MEC: –Sí, exacto. No tengo por qué contar nada en especial, digamos. Nadie me obliga y nadie me manda.

E: – ¿Qué hacían ellas con las fotos que vos les llevabas?

MEC: –Las pegaban, las guardaban, me decían que se las iban a dar a sus hijos o a su familia, se la voy a mandar a alguien.

E: –Contabas recién que no les podías sacar fotos a las caras. ¿Notaste alguna otra restricción por parte del penal o de este espacio diferente en general para fotografiar?

MEC: –La verdad no.

E: – ¿Fue la única? "Las caras no".

MEC: –Exacto. Que fue la que me dijo el servicio penitenciario, que me hicieron firmar el papel que decía que yo me comprometía a esto, a cuidar la identidad de cada una de ellas. Y después la restricción era el vínculo o no vínculo que yo podía construir velozmente en ese tiempo que estaba ahí. La restricción me la ponían ellas. Estaba la que quería y la que no quería fotos. La que entraba en confianza más fácil, porque era muy cholula o lo que

fuera, o la que era más tímida.

E: – ¿Hubo que pedir algún permiso especial más allá de estos que me decías?

MEC: –Mirá, eso lo tramitó la periodista en su momento. Hizo una carta, la aceptaron para el medio, porque era para la nota y ya.

E: –¿Y ya eso también habilitó a que vayas unas veces más?

MEC: –Claro, porque ya estaba. Total ellos no sabían eso. Yo no les dije que ya estaba la nota. Total, entre que se había cerrado la nota y la nota salía el domingo, pasaban quince días. Entonces yo tenía ese *changüi* para seguir. Por un lado me vino bien, porque si no como que era repetir... Cuando mi editor me dio en su momento la nota dije "Buenísimo, pero ¿qué hago?". Si tenés todo eso encima ¿cómo hacés para correrte? Bueno, en ese sentido, es otra cosa. Es como otro objetivo esto, no fue como un laburo mío autoral, digamos. Si bien me lo tomé, porque me lo tomo así, las cosas que me interesan me las tomo casi como si fueran autorales. Pero le fue bien al laburo en ese sentido. Porque gusta todavía, sigue pasando que la gente que me llama, que me dice no sé qué... En su momento también lo mandé a un premio. ¿Viste la fundación "Nuevo Periodismo", la de García Márquez?

E: –Claro fotografiar un espacio diferente como lo es la cárcel

MEC: –Claro, está bueno lo que decís eso de los espacios. Porque yo nunca me lo planteé, ¿entendés? Cómo se dieron los espacios. No me lo planteé desde lo consciente. Porque viste que a veces no se trabaja así.

E: –Nos preguntamos si existía algún concepto –más allá de esto del rostro, de las caras– que te haya guiado o que articule el trabajo.

MEC: –Buena pregunta. A ver, pensándolo un poco, me obligás a pensar y está bueno... No sé. La presencia de una cámara siempre altera. Yo creo que hay un poco ahí de cómo hacer. Pero a mí siempre me guía la intención de que no se note eso, que no se note y tratar de alterar lo menos posible. Y eso, tratar de estar, hacer la que está desnuda, pero tratar de alterar lo menos posible el normal funcionamiento, sobre todo en este tipo de trabajo. Hay algo de lo natural que está logrado.

E: –En ese sentido ¿sentías alguna reacción cuando ibas con la cámara?

MEC: –Es que, cuando siento que alguien está así, ya no le saco la foto, porque ya no me interesa. Si estoy generando una incomodidad ¿para qué? Soy una boluda si sigo por atrás tratando de romper eso, imponiéndome, ¿entendés? Eso se logra si vas por las buenas, por

las malas nada. Por las buenas todas. Entonces me parecía mejor siempre esperar el momento como para entrar amablemente, antes que ir imponiendo. Por ahí, si alguien se tapa, no pasa nada, me voy para allá. Hay algo de eso que, también, que funcionó.

E: – ¿Existió ahí a nivel estético como algún objetivo discursivo que vos hayas buscado?

MEC: –No, desde lo discursivo más que nada lo cotidiano, su vida cotidiana, su hacer minuto a minuto, por decirlo de alguna manera. ¿Qué están haciendo mientras están ahí encerradas, horas, días, meses, años y años? Eso por un lado, después de lo estético, o sea, a mí me interesan las imágenes ambiguas, en general que tengan una lectura compleja. Eso siempre fue, en este trabajo, y lo es en cualquier tipo de imagen que yo haga más desde lo autoral y de lo profesional para este tipo de laburos. En lo que puedo poner, en lo que pueda darle esa impronta ambigua. Qué se yo, ¿Qué es esto? No sé, ni me interesa decirlo. Fijate vos qué te parece.

E: –Claro, ¿qué le causa [a cada uno]?

MEC: –Exacto. Pero esto, los cortes, y también esta cosa que se me impuso el primer día que fue bueno "Hay que cuidar la identidad", fue como una patada, pero a la vez fue "un favor" porque eso me marcó mucho el trabajo desde lo creativo.

E: –Claro esa búsqueda estética diferente...

MEC: –Claro, me acuerdo que el primer día dije que era todo una porquería. Después dije, bueno, a ver cómo esta dificultad la uso como un desafío, ¿entendés? Fue buscar, esto, esto, esto. Que, si no, probablemente no hubiese hecho nada de todo esto. Esto, como... Hay una persona que se ve un poquito ahí. Los encuadres estos. Buscar... Como que me llevó, de última, si querés, a los recursos más básicos de la fotografía: contraluz, movido... Como ir a lo primero. Y sacarle el jugo a eso. Los encuadres, decir: "¿te puedo hacer una foto?", "Sí", "Bueno, tapate con el pelo". Como que tenía que armar. Veía una escena que me gustaba –como ésta– y la armaba para que esté cuidada su identidad. Y estéticamente, componer, como que tuviera los elementos que me interesaran para contar la historia.

E: –Difícil, pero a la vez interesante, porque de alguna manera eso rige todo el trabajo.

MEC: –Exacto. Porque era como, me iba para atrás y me tapaba el pelo, o me iba para adentro y te vas bien adentro.

E: –¿Y esta foto de la señora mayor?

MEC: –En definitiva es una más, de todas las que están ahí. O estos encuadres, es fuerte,

porque es una señora re grande. Ni te la imaginás. Pasa que yo veía la escena, me interesaba, y después decía, bueno, a ver cómo es. Y como que componía teniendo en cuenta eso. Me interesaba la edad, que se viera que era una mujer de esa edad, o sea, la ropa, el espacio, lo que estaba haciendo. Nada, vas viendo. Pero no es que tenés todo, esas cuestiones que claro, cuando te ponés a estudiar, las querés saber. Pero no funciona de esa manera. Por ahí sí, pero en otros proyectos.

E: –Esta revista ¿cuándo se publicó?

MEC: –En noviembre de 2005. Ya tiene sus años.

E: –¿Vos tenías como referente, bueno, me dijiste a Lestido, pero tenías colegas que habían laburado en cárceles?

MEC: –No, no tenía. Lestido. Después, hay algún que otro trabajo, pero en general no me gustan mucho. No sé, siempre es como remarcar esa cosa hiper dramática. Yo creo que acá traté un poco. O sea, hay. No lo busqué. Si bien está, no es lo que primero se ve.

E: Muestra más desde lo cotidiano...

MEC: –Desde lo humano. Porque en general me interesa más eso en todo, digamos. Pero, otros laburos... No, no, no recuerdo. No, porque si no también hay muchos y es ir sobre el drama muy exageradamente. Me parece que no está el fuerte por ahí.

E: –Pero, en general, si vas a hacer un trabajo ¿solés buscar colegas que trabajaron en lo mismo?

MEC: –Sí, un poco sí hay que tenerlo visto.

E: –Y en este caso ¿qué pensaste al no ver tantos trabajos?

MEC: –Pensé: "yo voy a hacer lo que pueda", no sé. La re laburé igual, con oficio, estaba todos los días ahí. Para mí estuvo buenísimo. Fue re linda la experiencia.

E: –Después, con el tiempo me decías que te cruzaste con otros trabajos ¿qué diferencias o similitudes notás en relación al tuyo?

MEC: –Primero que no he visto mucho. Porque es difícil acceder, no es que hay muchos trabajos sobre eso. No hay muchos. Hay, pero es como complejo.

E: – ¿En qué año fue lo de la Usina del Arte?

MEC: –El año pasado, 2016.

E: –Ahí en la muestra, ¿les pidieron a ustedes que seleccionen material? ¿Eso se respetó o después hubo algún filtro?

MEC: –No, Constanza armó la muestra, le pidió a Adriana Lestido, me pidió a mí. O sea, conmigo vino a casa y me mostró el material de la cárcel e hicimos una selección de ocho fotos. Le dimos una vueltita a esto que ya había hecho en su momento.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Alejandra Bartoliche realizada el 2 de noviembre de 2017.

E: –Estamos trabajando con fotografías en cárceles y te queríamos preguntar un poco cómo había sido tu experiencia, cuánto tiempo estuviste yendo a hacer las fotos, en qué penal fue...

AB: –Hacía mucho tiempo que yo quería entrar a un penal y justo me convocan para dar un taller. Había otra fotógrafa que estaba dando el taller y me convocan a ver si yo quería colaborar y dar un taller de fotografía ahí. Así que, dije que sí enseguida, y prácticamente el taller ya estaba dado. Cuando la gente está en cana cualquier cosa es viable para pasar un poco más el tiempo ahí adentro. Empezamos a organizar ese taller, en el entretanto filmamos también, hablábamos con los internos y yo sacaba fotos.

E: –¿Era un taller de fotografía? ¿Qué te llevó a hacer ese trabajo?

AB: –Sí, era un taller de fotografía que ya estaba comenzado. Y era como muy anárquico en algún punto, yo tenía dos o tres cámaras que llevaba y las compartía con los internos para que pudieran sacar fotos. Y en el entretanto yo sacaba lo que podía con lo que me dejaban, porque por momentos son como chicos, agarran una cámara y empiezan a sacar fotos de todo. Que también esa era la idea por otra parte, que ellos mismos pudieran contar qué veían ahí adentro o desde ahí adentro, qué se podía reflejar. Íbamos todos los martes, de doce a siete de la tarde, por tres meses más o menos. Fue muy intenso, más allá de las fotos, los chicos eran chicos que no llegaban a los veinte años, teníamos un promedio entre dieciocho y veintiocho años. Eran todos pibes de los barrios altos, que acá en Bariloche cuando decís “los barrios altos” no es como Buenos Aires, sino que serían las villas, los barrios periféricos. Y bueno, lo usual digamos, pibes que habían matado, pibes que habían robado, con mucha locura encima, con muchas vidas muy destruidas desde muy jóvenes, con situaciones familiares complejas, de robos, de madres solteras con muchos hijos varones, de padres ausentes, más o menos esa era la población que me tocó. Lo que te daba mucha pena era la juventud que tenían.

E: –¿En qué año lo hiciste y quién convocaba a este taller?

AB: –Estoy tratando de recordar si no fue en el 2012. De todas maneras, voy a buscarlo porque lo tengo en las fotos. Pero fue en el 2010, 2011, 2012, no recuerdo bien. Y el taller era convocado, creo que era un programa que tenían en ese momento de alfabetizar: primaria, talleres de carpintería... Era eso, en ese momento era una convocatoria digamos que a nivel gubernamental.

E: –Recién decías que siempre habías querido entrar a un penal, ¿qué te motivaba para hacer imágenes dentro de la cárcel?

AB: –Básicamente, como yo soy reportera gráfica, y tengo mucho contacto con los barrios altos, venía haciendo muchos trabajos que tenían que ver con la juventud en los barrios. En el 2010, hubo dos asesinatos en Bariloche. Entonces, bueno ¿te acordás los asesinatos de Bonefoi? Que tenía quince años y lo asesinó la policía, a quemarropa a un metro... Y yo venía hace muchos años trabajando con el tema del “gatillo fácil” en los barrios, entonces, de alguna manera era concluir desgraciadamente de dónde salían los pibes que estaban en la cárcel, de este pabellón que era el pabellón número 12. Esos pibes que, por supuesto, algunos los conocía, otros no, pero que yo los había visto de pequeños, de chiquitos, en los barrios de Bariloche y que lamentablemente terminaban presos de muy jóvenes. Entonces, eso como que de alguna manera da cuenta de la desigualdad que hay en Bariloche o, en general, en las cárceles. Pero también quería mostrar que pasaba acá, en esta ciudad tan feliz, tan de postal, bizarra por momentos...

E: – ¿Creés que ese penal tiene alguna particularidad dentro de lo que es el sistema carcelario?

AB: –Sí, es un pabellón donde están la mayoría de los jóvenes. Están hacinados, estaban muy todos juntos, había muy pocas celdas, digamos [que] eran pabellones de patios internos muy oscuros, bueno una situación carcelaria en Argentina. Con serios problemas de alimentación, con poca calefacción, con una relación carcelaria con respecto a los celadores y a los policías muy ambiguas. Había momentos donde los chicos nos decían: “bueno, cuando quieren que estemos tranquilos, nos traen marihuana. Y cuando quieren que estemos loquitos nos traen merca”. Y como que había una negociación con los propios policías, de tirarles una guita y que ingresaran cosas, drogas o... De hecho, yo he presenciado llamadas telefónicas buscando “una paloma”, que era como pedir “Bueno, necesitamos una paloma”, que le preste la moto, que la lleve a tal lugar y ahí estaban negociando la droga que iba a entrar.

E: – ¿Cómo te sentiste haciendo fotos en la cárcel? ¿Y cómo fue tu relación con los internos? Teniendo en cuenta que uno no está preso digamos...

AB: –Es un lugar muy sórdido, no hay luz, hay mucha... ¿cómo explicártelo?, mucho sentido de la opresión; más allá de que uno no está preso, es la sensación que te da con el tiempo, cuando vas tantas horas. Al principio yo quería que llegaran los martes, y después quería que no llegaran, porque entramos en un círculo vicioso, donde vos te vas y los tipos se quedan ahí. Y termina el taller, y vos, ya está, no volvés más, de alguna manera ellos quedan ahí. Y también si salieran no sé cómo saldrían, porque tampoco la sociedad les da

la posibilidad de laburo o de sacar fotos, es medio jodido el tema de ir, uno se siente preso pero sabe que está libre. Ellos están presos, es así. Y uno es diferente, es una persona diferente. Yo me manejo mucho con la afectividad, soy una persona afectiva, no fui solo a sacar fotos por una cuestión estética. Traté sí de ser estética, pero fue para mostrar o para preguntarme por qué hay pibes que tienen que estar en cana, por qué hay tanta desigualdad.

E: – ¿Y ellos cómo se tomaron el hecho de tener la posibilidad de poder fotografiar, como también la de ser fotografiados?

AB: –Mirá, primero no querían que los fotografiara. Y fotografiar, para ellos es como que ese martes se pasaba mucho más ligeramente. De hecho, después, hicimos una muestra de las fotos de ellos. No de las que saqué yo, sino de las que ellos sacaron, después hablamos una muestra en el Concejo Deliberante de Bariloche y logramos que dos internos pudieran ir a la inauguración de la muestra, con un poco de pelea, porque los querían llevar esposados y nos negamos, rotundamente. Ellos fotografiaban y era como mostrar un poco lo que sentían, o tratar de entender cómo funcionaba la cámara. Les gustaba, se lo tomaban como... eso, después igual nosotras les mostrábamos las fotos que habían hecho y les gustaban. Después hacíamos como una devolución, no tanto técnica, sino un poco... y al principio bueno, a muchos los conocía, entonces ya sabían que yo era fotógrafa y que trabajaba en los diarios, y me conocían del barrio, entonces no había mayores problemas. Era una cuestión también de esperar, no ir sacando fotos todo el tiempo. Y ya después, al final, cuando ellos vieron, primero, que nosotras no éramos buchonas –como dicen ellos–, entonces como que se relajaron más.

E: – ¿Todas estas fotos las sacaste dentro de estos tres meses del taller o después seguiste yendo al penal?

AB: –No, solo en esos tres meses.

E: – ¿Cuál es el nombre de tu serie? ¿Y el de la muestra que hicieron los chicos?

AB: –Mi serie se llama “Cautivos” y la serie de los chicos no tuvo un nombre... creo que le pusieron “Hecho por internos del penal de Bariloche”.

E: – ¿Por qué elegiste ese nombre para tu serie? ¿Qué te representaba?

AB: –Mirá, yo no tenía ese nombre en la cabeza. A mí me cuesta mucho ponerle nombre a mis laburos, pero justo Liliana Herrero –la cantante– había sacado un disco que se llamaba “Cautivos”. Y esa canción es increíble para mí, porque era lo que yo sabía y yo sentía, era

como que vino del cielo, y entonces dije “Bueno, es el nombre que le voy a poner al trabajo y cuando haga el multimedia va a ir con esa canción”.

E: – ¿Sentís que hay alguna temática que articule tu serie o que esté fuertemente presente?

AB: –No yo fui a fotografiar libremente. Tenía el preconceito de ir a fotografiar lo que era el sistema carcelario, con jóvenes, pero saqué sensiblemente, sensitivamente, no fui a buscar: “Ahh, voy a ver cuando van a bañarse, cuando se levantan, cuando están en el patio”. No, todo lo que pensé que tenía que fotografiar lo hice, como imagen que a mí me interesaba, como imagen que a mí me llamaba la atención o se me presentaba. Básicamente es más intuitivo el laburo. Fui a ver algunas cosas, después sí, cuando lo edité, lo edité con cierto lenguaje entre estético atemporal. No tiene que ver con el principio y el fin de nada, sino con cómo se compaginaba una serie de fotos dentro de un marco muy visual. Cómo iba una atrás de la otra o una adelante de la otra, y me parecía que eso estaba bien. Fue sacar, poner, pero lo que quedó me gusto. No es un relato de “Entré a la cárcel, estuve con los chicos, me fui”. Es un relato del tiempo que se vive ahí, que es un tiempo muerto. No tiene fin.

E: – ¿Cuál crees que fue el objetivo estético y discursivo? Quizás no *a priori*, pero también contemplando la etapa de edición.

AB: –El objetivo no fue tan conceptual, yo no trabajo conceptualmente casi. Es medio loco lo que te voy a decir, o no, no sé, me cuesta muchísimo, sí trabajo sensitivamente, es como más sensorial, en función con lo que veo en la foto, o en el trabajo en general, y veo cómo se va componiendo como un gran mosaico. No es *a priori*, pero sí tiene que ver con que si me salta una foto o no, si la pongo una al lado de la otra y me parece que están bien.

E: –¿Hay algo que hayas ido encontrando en el proceso?

AB: –Sí, primero aguantarme el *chubasco* de estar ahí adentro. Yo había entrado antes a las cárceles, como reportera gráfica, pero vas dos horas y te vas. Y acá tuve que hacer un trabajo de ir todos los martes, y nada, se te plantean cosas personales también, por qué elegir eso y no otro. No me cambió la manera de pensar de lo que es una cárcel o por qué creo que las personas están en la cárcel. Hay una cuestión social que lo contiene a eso y uno lo reafirma cuando está ahí adentro. Reafirma un poco lo que es el sistema de represión social que se da en una cárcel. El tema de los líderes, el tema de los buenos, los que son mejores, los que manejan la batuta. En ese aspecto no me cambió, lo que sí no puedo decir es “Yo no sabía cómo era”. También me choqué con historias más personales, de conocer historias más personales, de un tipo que te está contando cómo o por qué matar

a otro. Pensar “Yo estoy totalmente rayada, porque estoy escuchando cómo mataron a un tipo”, y eso fue un proceso que vino después. En ese momento yo escuchaba lo que me decían y lo que ellos me querían contar, y ellos con una apertura muy grande, y yo con otra apertura para escucharlos, supongo que eso se vió, hay un *feedback* que se da sin juzgar, sin moralizar, y eso es muy loco. Llegó un momento en que me dije “¿Qué estoy escuchando?”, pero bueno, es lo que se da en una cárcel y es muy posible que eso se dé si hay una buena relación con los internos, con el otro en este caso.

E: – ¿Y creés que –más allá de tu visión– te encontraste con lo que esperabas? ¿Creés que la fotografía tiene algún rol de visibilización a nivel social? ¿Cuál crees que es la importancia de mostrar este tipo de cuestiones?

AB: –Y, ese es un tema complicado. Yo creo que es una necesidad propia, de ahí a que surja algún efecto en el resto, no lo sé. Por supuesto, si me remonto a la historia de la fotografía como fotografía documental obviamente que sí, pero estamos en una época de muchas imágenes, cuando la fotografía documental surge no había televisión, apenas había cine, había todo un elemento histórico que la ensalzaba. Siempre fue un proceso a nivel individual, más allá de que uno quiera mostrar el trabajo a nivel social. Creo que es un proceso individual la fotografía. No sé hasta qué punto puede cambiar algo la fotografía. Yo no tengo muchas respuestas para eso, más que mostrar algo que a mí me ocupa, me preocupa.

E: –Vimos seis fotos de la muestra de la Usina del Arte.

AB: –Ah, bueno, en ese trabajo... la gente que está en cana es gente, tiene historias, hijos, broncas, muchas broncas, hay gente que los quiere, digamos, es como cualquiera de nosotros. Yo no fui a una VIP de un penal, donde están los que tienen guita, de hecho no hay en Bariloche. También ahí se da la réplica de la sociedad. Yo fui a una cárcel de jóvenes de barrios bajos, con situaciones carenciadas desde muy chicos. Volviendo a tu pregunta, y contestándome a mí también, bueno, esta gente es gente, no son solamente *chorros*, asesinos o delincuentes. Estos pibes, pudieron no haber sido así, hay un momento donde fueron acorralados y tuvieron que optar por eso. No así los empresarios, los que tienen guita, los que mandan a matar, que pueden elegir más respecto a su condición social. Y estos pibes no sé si pudieron elegir. Y con eso no estoy diciendo que toda la gente que vive pobremente va, sale y roba, también sería un estigma, pero bueno, no pudieron... ellos no, y la verdad es que “la fácil” no la tuvieron tampoco.

E: –En ese sentido, ¿crees que la foto tiene alguna relación con la subjetivación, tanto con los internos como con la mirada del fotógrafo?

AB: –Es que todo es subjetivo, para mí no existe la objetividad. Seguramente otro fotógrafo hubiese visto otra cosa por su propia subjetividad. No todos los fotógrafos se meten dentro de una cárcel, los que nos metemos dentro de una cárcel tenemos una subjetividad parecida. Si vos ves el trabajo de Héctor Río, el trabajo de Adriana Lestido, o el trabajo de María Eugenia Cerutti, como que ahí hay mucho amor, es amoroso el trabajo que hace uno, y también, si vos ves eso es porque el otro te está dando algo amoroso, no es que, porque son presos, te cagan a palos. Sí, por supuesto berrinches, cosas. No sé si te estoy contestando.

E: –Sí, tratamos de no plantear la pregunta tan explícita, para no condicionar. Veíamos, también, que la cárcel así como invisibiliza también desubjetiviza, uno pasa a ser un número de interno...

AB: –Sí, totalmente. Una cárcel es algo que te empareja, te alecciona, es un correctivo, hay horarios, hay pabellones, hay una estructura. Y eso hace que se pierda la subjetividad. Adentro el interno es un interno, no tiene nombre.

E: –Cuando vos hablabas de lo documental, ¿creés que tu trabajo es artístico, documental? ¿Artístico-documental? ¿Por qué?

AB: –Para mí es documental, no sé lo que es artístico. No quiero perder ni cinco minutos, si es artístico o no. No quiero ser irónica, pero está todo muy degradado el tema de lo artístico. Documental, artístico, como que son palabras... mucha frase, y yo no quiero ponerme a discutir eso porque realmente no lo sé, en lo personal sé que si no sacara fotos estaría muy loca.

E: –Lo preguntamos porque existe esta disyuntiva, y hay quién dice “Mi trabajo es documental” y tienen no tienen una postura muy marcada.

AB: –Yo saco fotos, soy reportera gráfica. Ya vengo con esa cosa interna de documentar. Trato de ser lo más estética posible en relación a lo que yo puedo entender como “lo estético”. Soy una persona bastante formal para la fotografía. En este caso sí tuve una edición fotográfica, pero trabajo con lo visual, por eso me interesa que tenga cierta técnica y que esté acorde a eso. Lo que pasa es que, documentar desde el fotoperiodismo, son situaciones que, en mi laburo no vas a ver que yo busqué al tipo, lo puse en una ventana y busqué una imagen. Al contrario, todas las fotos que vas a ver son fotos tomadas, instantáneas, no hay poses en mi laburo. Yo no agarre a un tipo y lo senté en la cama, o le dije “quedate ahí”. Porque son varones con los que trabajé. Sino que levanté la cámara cada vez que vi una imagen que me parecía fuerte o potente.

E: –En tus fotos se ven colores bastante fríos, fotos bastante oscuras ¿eso fue parte de una decisión de cómo mostrar la cárcel?

AB: –Esa cárcel es así, es oscura, no hay luz, todas las luces que hay no son de luz natural. Sí lo que hice fue, estéticamente, le di contraste, saturar mucho más ese lenguaje, incluso en las de afuera. Porque eso percibo, porque es eso. Pero la cárcel tiene eso, tiene esas bombitas horribles, en el pabellón donde nosotros estábamos había una sola puerta que daba al patio y todo el pabellón donde se dormía era sin ventanas o las ventanas estaban trancadas, no entraba la luz natural. También trabajé a 3200 asas, porque no había luz.

E: – ¿Hay algo que no te hayan permitido mostrar o alguna restricción en el acceso a la cárcel?

AB: –Mirá, yo ese trabajo lo mostré muchos años después, porque tuvimos con los chicos un trato “de palabra”, que no podía mostrarlo en Bariloche, porque son pibes de Bariloche. Eso, nada más. Después, con el tiempo, algunos ya estaban afuera, otros van a quedarse ahí mucho tiempo más, pero después yo lo liberé a eso de alguna manera. Pero, en general, yo tenía acceso a ese pabellón y al patio. No tenía acceso a otras partes de la cárcel. Nadie me dijo nada, pero tampoco sabían qué estaba haciendo. O sea, las autoridades no sabían, me veían sacar fotos, estaba como implícito, pero yo no fui y dije “voy a sacarles fotos a los internos”, yo iba a dar un taller.

E: – ¿Podías mostrar los rostros de ellos?

AB: –Yo había hablado con ellos en un principio y como que no, pero con el tiempo se fue aflojando y ahora como que sí. De hecho, yo les mostraba las fotos que iba sacando, les llevaba la computadora y les iba mostrando o les sacaba la foto y les mostraba.

E: – ¿Y ellos se podían quedar, o, se quedaron con alguna imagen de la serie?

AB: – ¿De mis fotos? Sí, se quedaron con muchas fotos. Porque yo tenía en ese momento el plan Conectar Igualdad...

E: –Hubo cárceles donde la institución no les permitía quedarse con las fotografías...

AB: –No, ese era un momento distinto del país, creo, porque la cana no sabía mucho qué estábamos haciendo ahí. Si se quedaban tranquilos unas horas estaba bárbaro. Hubo un par de situaciones de hostigamientos de la policía con nosotros, pero nada, nada extraño. Yo creo que caí en un momento donde la policía se hacía la buena.

E: –Igual lo que vos decidiste no mostrar...

AB: –Claro yo hablé con los pibes, con los internos, porque la idea final era mostrar las fotos que ellos habían hecho y eso fue lo que se mostró. Yo hice el multimedia, lo presenté en un par de lugares, pero lo presenté como multimedia, las caras no se quedaban fijas, no había una foto colgada en la pared, eran cuatro minutos, donde no ibas a identificar a los chicos, sino ver un laburo global. Con el tema de la Usina del Arte, ellos me habían pedido muchas más de las que mandé, pero estaba el tema de las caras, y yo no tenía acceso a pedir permiso para ponerlos, por eso decidimos hacer una edición donde no se mostraran las caras.

E: – ¿Te pedían autorización?

AB: –No, el Centro Cultural Haroldo Conti me pedía una autorización de cada interno para poder mostrar su imagen y yo no tenía acceso a eso, por eso hicimos una edición donde no aparezcan las caras.

E: – ¿Los internos no querían mostrar las caras o ese era el acuerdo?

AB: –Ese era el acuerdo. Bueno, yo no las muestro durante un tiempo, pero después las voy a mostrar porque soy fotógrafa. De hecho después me pedían ellos “sacame fotos”. Es muy contradictorio todo por momentos. Después cuando vienen la mujer y la hijita quieren una foto de familia, y lo hacés, obviamente, y se las das. Entonces hay como una especie de entre coqueteo y no, bueno yo acepté, y ellos aceptaron un acuerdo, que por unos años yo no mostraba nada.

E: –Y además de la Usina [del Arte], ¿dónde se exhibieron las fotos?

AB: –En papel colgado, sólo en la Usina. En la Feria del Libro de acá, de fotografía, las exhibí en esto que te digo en un cañón que fue como una proyección.

E: – ¿Por qué surge el multimedio?

AB: –Porque a mí me gusta laburar mucho con multimedia. Me cuesta mucho más hacer una muestra de papel que una multimedia. Me parece que el multimedio refuerza mucho el tema de la subjetividad, vos apagás la luz, sentás gente que vaya a verlo, en cambio en el papel yo siento que hay más boludeo, están las fotos colgadas, muertas, todo el mundo habla en la inauguración. Es el día de la inauguración y después hay como una soledad de las fotos colgadas ¿qué se yo? Yo no pude estar en la Usina del Arte, y veía las fotos que me mandaban los colegas, que había miles de personas, y después yo fui a verlas, y no había nadie cuando fui a verlas. Por un lado estuvo buenísimo porque pude verlas bien, me tome el tiempo. Pero hay todo un bullicio de la inauguración. No sé si alguien, después de

una inauguración, alguien vuelve a ver una fotografía. Supongo que sí, a Adriana Lestido yo la fui a ver ochenta veces, pero no me voy a comparar con ella.

E: – ¿ Pensás que tiene algún tipo de fuerza la mirada a cámara de tus fotos?

AB: –La mirada a cámara puede ser una interpelación del tipo que está siendo fotografiado o vos como fotógrafo. Hay algo que dice Roland Barthes que es muy interesante –en “La cámara oscura”– hay un momento en que, él dice, que el *punctum* puede estar en una mano, no necesariamente en la mirada. A veces hay algo en la foto que tiene más fuerza que la mirada, que puede ser cualquier cosa dentro de la imagen. Cuando se da esta cosa de interpelación, de mirarte y vos mirarlo a través de la cámara, es una mirada a los ojos de los dos mediante la cámara. Hay gente que te mira y te hace mover, es una toma más, digamos... Barthes decía que cuando uno hace un retrato y el otro ya sabe que le vas a hacer un retrato ya empieza a enmascararse ¿no?, porque quiere salir bien, etc.

E: – ¿Encontraste diferencia entre tus fotos y las del taller?

AB: –Las fotos de ellos estaban más metidas en los barrotes, en la salida y en el cielo. Fotografiaban mucho los barrotes en primer plano, segundo plano, mucho la ventana, la puerta que daba al patio, pero tenía que ver con el encierro, con lo concreto de estar ahí adentro, tenía una mirada quizás no tan ágil porque no eran fotógrafos, pero muy intuitiva y su intuición era “Estamos encerrados”, los candados, las rejas, el cielo. Era más puntual el tema del encierro. Y después había mucha cosa de *selfie*, de grupo: “Ay sacame una foto” y se sacaban entre ellos, como los chicos.

E: – ¿Ellos se podían ver? O sea, ¿tenían la posibilidad de percibir su propio cuerpo en algún lugar donde se pudieran reflejar?

AB: – Estos pibes tienen celular, permanentemente se hacen *selfies*. Todos sacan fotos.

E: – ¿Tuviste como referentes a otros fotógrafos que hayan trabajado en cárceles? ¿Conocés otros trabajos?

AB: –Sí el de Héctor Río, María Eugenia Cerutti, y el mejor trabajo que se hizo es el de Adriana Lestido. No sé si fue la primera en hacer un trabajo así intenso, me parece que el trabajo de Adriana es increíble. Y el de Héctor es muy buen laburo. El de Cerutti también, pero tiene una situación más estética, me da la sensación, y tampoco lo estoy juzgando, me parece que ella como que sentó a la gente, se ocupó mucho de armar. Yo me identifico más con el trabajo de Héctor y el de Adriana, me parece más “sanguinario” mi laburo.

E: –Nuestra idea tampoco es valorizar los trabajos, sino ver las distintas construcciones que se hacen de lo carcelario.

AB: –Lo que pasa es que cada uno tiene una cárcel interna, no hay reglas para esto. Sí hay distintas maneras de plantarse y hacer fotos, pero todos los trabajos van a ser distintos. Yo puedo ir con cinco fotógrafos distintos a la misma cárcel y obviamente que va a haber fotos parecidas, pero van a haber algunas que no van a ser parecidas, porque van a tener que ver con el trabajo de cada uno.

E: – ¿Viste los trabajos de Gian Paolo Minelli sobre la cárcel de Caseros y el de Víctor Hugo Bugge? Sacaron fotos en la misma cárcel, pero parece que son espacios distintos.

AB: –Bueno, ahí está la subjetividad. Por ahí yo voy a la misma cárcel hoy y hago otras fotos, porque tiene que ver con el momento que yo estoy viviendo también. Es taxativo el momento. La situación personal, distinta, cuando uno hace una foto se está jugando, al menos como yo me tomo este modo de expresión, cuando yo saco esa foto estoy en ese lugar, si no estoy en ese lugar mejor no la saco, porque no es una cuestión de oficio. La fotografía técnicamente no ha cambiado, el tema es qué pones vos cuando estás haciendo esa foto. Hay algo que tiene que ver con entregarse, bah no entregarse, concentrarse en eso, y no por lo técnico, no por manejar la luz, el foco, es más que eso, cuando uno hace este tipo de laburos, que muchas veces salís hecho pelota. Yo recuerdo volver a mi casa y que mi hijo me diga “Pará de ir, no vayas más”, porque estaba muy agotada, pero no agotada de cansancio, no físicamente nomás, sino porque estaba muy angustiada, estaba mal, realmente estaba mal por lo que estaba viviendo, a pesar de que yo podía salir, es más allá de lo estético, es lo que uno pone en lo que hace.

E: –La idea no es juzgar, ni valorizar a nadie, sino saber cómo y desde qué lugar construye cada uno, cómo lo ve o cómo lo entiende...

AB: –Creo que los que hacemos este tipo de fotografía, tratamos de hablar de las cosas más simples, como el dolor humano, la desesperación, la soledad, ubicadas en algunos momentos en estos lugares, pero en realidad es eso, es una visión de cierta humanidad que está llena de preguntas. Creo que pasa por ahí.

E: –Es muy difícil muchas veces, cuando vas a un barrio, separar, porque uno también es humano, se involucra siempre y eso también se nota.

AB: –Sí, yo no me imagino no involucrándome, si no me involucro no me interesa. No podría no involucrarme en un laburo, en este tipo de laburo necesito involucrarme, si no, no

puedo hacer la foto, no me puedo separar. Al contrario, cuanto más me fundo mejor. Puede ser que otro lo haga de otra manera, si no estoy involucrada no estoy ahí.

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Isabel de Gracia realizada el 26 de noviembre de 2017.

E: –Bueno, lo primero de todo es que nos cuentes un poco cómo fue la experiencia de los tres trabajos, en realidad, vimos que estaba *Visibles en lo Oscuro* y *Memoria Corporal*, ¿dónde entra la muestra de *Las Alquimistas*?

IG: –Ah sí, es que son dos trabajos separados. Uno en el 2001, que es *Visibles en lo Oscuro*, que ahí yo me interesé por la cárcel y no me acuerdo cómo me conecté con una gente que daba unos talleres de formación profesional y, entonces, me dijeron que se podía y que lo iban a enmarcar en esos talleres. Y entonces creo que fui en junio del 2001, hasta diciembre, a dar el taller de fotografía, o sea, que tenía como dos actividades paralelas, una, dar el taller, que yo nunca había dado un taller tampoco, no era que yo era docente de fotografía ni nada; y otra, sacar fotos. Y un poco llevé la idea como de jugar con las fotos que iba a sacar, llevé disfraces, o temas, o cosas. No sé, me había imaginado que se podía representar alguna fantasía o algo con eso ¿viste? Son ideas preconcebidas que uno tiene y, después, ahí uno va explorando si se puede dar o no. Eso después me pareció un poco ingenuo, pero pienso que en todo trabajo hace falta una dosis de ingenuidad y, entonces, después como parte del taller ellas empezaron a sacar fotos, y había como tres cosas, ellas sacando fotos, el taller, y yo les sacaba fotos, con el espacio que era el locutorio –que es un lugar de visitas– y a veces salíamos a los patios, no exteriores –es el que está entre el muro y la cárcel–, no, los patios internos, y alguna vez fuimos a algún pabellón. Y entonces en el transcurso del taller me pareció que había como que darle un... no sé si un cierre, pero todo ese proceso tenía que terminar con una muestra donde nosotras mismas, ellas y yo, armamos todo el montaje, la edición, la difusión, todo de la muestra y lo hicimos. El taller ellas lo llamaron *Las Alquimistas*, y la muestra también, y se armaron la muestra ahí, con una inauguración, que vinieron amigos míos de afuera, amigas de ellas de ahí, y después también se expuso afuera. Y en alguna ocasión también salieron, alguna de ellas, para acompañar la muestra y la presentación. Y después, una ganó ese premio ahí y otras también salieron mencionadas. Y después yo arme la muestra *Visibles en lo Oscuro*, que eran las fotos que yo había sacado. Bueno, así terminó el proceso ese y después, en el 2003, cuando yo ni pensaba volver a la cárcel, me llamaron de la cárcel preguntándome si podía dar de nuevo el taller, yo te digo que estaba como desganada, no quería volver, pero bueno, pensé: “me están llamando y voy”.

E: –¿De la misma cárcel te llamaron?

IG: –Sí, de la misma cárcel. Sí, no sé, veían que el taller canalizaba algunas cosas que a ellos les convenía, no me llamaron por mí, me llamaron por ellos, porque de alguna manera

les era útil. Y, entonces, ahí yo dije que bueno, pero que quería sacar las fotos en los pabellones y creo que, al principio, fue con una orientación de género el taller. Yo no estaba tan estructurada como para el primer taller, no tenía esa fuerza de voluntad como “bueno, hacemos esto”. Me dejé llevar. Vi que lo de género no prendía, entonces lo transformé medio en un taller “de autor”. Llevaba libros de fotografía y empecé a sacar fotos, si bien fue un taller, no tan igual al primero, que estuvo estructurado, que yo me había puesto los objetivos de hacer la muestra y demás, entonces fue distinto. En el primero casi todo lo saqué en blanco y negro, en el segundo, todo en color, creo que todo en color, con la misma cámara igual, que es analógica. Entonces, después, cuando terminé –creo que también fueron seis meses– tenía una cantidad de fotos inmensa. Y bueno, ahí está también el desafío de cómo editás, esto que vos decías, que cada mirada es distinta, con el mismo *corpus* podés hacer muchas muestras distintas de acuerdo a lo que vayas enfocando. Y ahí yo vi que estaba el tema de los cuerpos muy presente, el tema de las relaciones, afectos, y entonces agarré para ese lado. Yo estaba haciendo el taller con Eduardo Gil, entonces tome de veinte a treinta fotos. Pensé que les había mandado el trabajo completo, pero hay muchas más, que es lo que expuse en Chivilcoy. Me costó un poco ponerle el nombre, porque veía cosas que no eran políticamente correctas. En el sentido de decir, a mí, en el momento, cuando estoy sacando fotos uno tiene una idea preconcebida de la cárcel –yo la odio con toda mi alma– y uno, aunque no se dé cuenta, tiene como ideas sobre lo que quiere mostrar, aunque no las tenga explícitamente y hasta no se dé cuenta. Entonces, en un momento ¿viste esas celdas de aislamiento que tienen un pasaplato? Una de las chicas estaba atrás, y yo me asomo para sacar las fotos, y la chica con una sonrisa enorme. Me quedo así, casi me sale decirle “no te rías”. ¿Cómo voy a decirle “no te rías”? En ese acto en que yo iba a hacer la foto ella estaba contenta y se reía. Entonces ahí digo, bueno, ¿qué muestro? Y ahí decidí que iba a mostrar las cosas como se me aparecían. Claro, porque al estar yo, otra persona observadora, cambia lo observado. Y eso fue lo que pasó, aparte, yo venía con la idea de que ya había hecho ese taller [en el] que había habido mucho juego, mucha pose, hasta desnudos, cosas que se veía la piel, la madre con el bebé, y me acuerdo que me dijo: “hace tanto que no lo siento piel con piel”. Ya venía yo cargada con eso, entonces se dio la cuestión del juego, o “la libertad” –entre comillas– de mostrarse como ellas quisieran. Y entonces ahí salió la muestra esta. Lo de “Memoria Corporal” tiene que ver con la idea de que el registro del placer, de lo afectivo, de lo corporal que está guardado, y que, de alguna manera sale ¿no? Por eso, formas de construir una vida en el encierro de una manera limitada, aparece eso en la cárcel, cómo se construye para no volverse loco.

E: –¿Y por qué la memoria?

IG: –Porque es la memoria que registra el cuerpo, por eso memoria. Porque viene de otros tiempos pasados, ahí se recrea, es una idea, no digo que sea así. Cuando yo veía dos personas que sin ser homosexuales tenían una relación de afecto, de cariño, ahí decía “esto es algo que el cuerpo necesita y que sale acá”. O una pieza decorada, no es que, o sea, el miedo mío siempre fue que la gente pensara “ah, pero están bien en la cárcel. Mirá la celda que tienen. Ah, pero se ríen, están contentas. No será tan mala la cárcel”. Yo decía, si eso es lo que sale de las fotos me mato. Pero yo entiendo que no, que lo que se ve es otra cosa, que aún en condiciones limitantes, represivas, de un lugar de restricción de la libertad –indigna cómo es la cárcel– aún así se ve la resistencia del cuerpo y de la persona, para no caer en una depresión o en algo que te puede llevar a estar ahí encerrada sin poder decidir nada de tu vida.

E: –Hay uno de los catálogos que dice: “alguien sabe lo que puede un cuerpo”, la frase de Espinoza. ¿Tenés alguna respuesta a eso?

IG: –Es un poco lo que te dije recién, esa frase surgió en la búsqueda con un amigo, me pareció que estaba buenísima porque representaba un poco todo, “alguien sabe lo que puede un cuerpo”. ¿Vos qué harías en la cárcel? No se puede opinar. No juzgues. Me pareció que caía re bien en ese sentido. Ver cómo la vida se abre camino y las potencialidades que tiene ahí en esas condiciones.

E: –¿Y qué relación ves, si es que hay alguna, entre la fotografía mostrando esos cuerpos y cómo actúa la cárcel con esos cuerpos? Vos estás mostrando con la fotografía donde la cárcel también opera sobre los cuerpos. ¿Ves alguna relación entre la fotografía y la subjetividad?

IG: –¿En ellas?

E: –En ellas y en vos...

IG: –De ellas no voy a hablar, habría que preguntarle a ellas. En mí tuvo que ver con introducir un elemento extraño en la cárcel y ver de qué manera operaba. Ahí yo creo que sí, que hubo una dinámica que, de alguna manera, cambió, y no sé si cambió subjetividades, no lo puedo decir eso. Pero pienso que las fotos que salieron acá no hubieran salido si yo era otra o si era otra la que hacía las fotos.

E: –Partimos del planteo de que la cárcel, de alguna forma, también opera desubjetivizando, porque opera homogeneizando, y, de alguna forma, la fotografía viene a contar la historia de cada uno, con sus propios deseos o sus propias fantasías... ¿Creés que es así?

IG: –Sí, lo vi en ese momento. Pero es una pregunta que creo que debería hacerse a las propias personas. Si querés después te paso una nota donde hay indicios de que sí sucedió eso. Pero no sé si fue algo que funcionó como una burbuja o hubo cierta continuidad. Pero hay algo muy delicado, es una línea que yo por lo menos la manejé con mucho cuidado, porque un día leí *El limonero* de Saer y se pusieron todas a llorar. Entonces, me preguntaba ¿qué estoy haciendo? ¿Hasta dónde se puede abrir esa subjetividad? Si yo me voy y ellas se quedan. Era medio extraño, cada vez que se entusiasmaban más, salían, yo pensaba, “yo me voy y ellas se quedan”. Entonces, eso era un límite. El premio era asistir a un curso de semiótica de la fotografía en Ciencias Sociales, y yo me preguntaba hasta dónde voy a alentar esto, “Ay qué bueno, ganaste esto”, es delicado ese límite. Incluso ahí me contaron que fue una vez María Laura Santillán, a hacer unas entrevistas, claro, es muy movilizador, entonces eso, movilizador hasta dónde. Era un curso de modelación profesional, yo les podía decir “Claro, ustedes salen de acá y son fotógrafas”. Y ahí, después de que se fue María Laura Santillán se suicidó la entrevistada. Hay que también tener recursos para manejar todo eso. Vos me decís de la subjetividad, no lo sé, podría arriesgar que en ese momento hubo movilización, pero con este límite que te estoy diciendo. Porque la sensación de agobio... Yo cuando iba a la cárcel, sobre todo la primera vez, que fui más [tiempo], necesitaba sostenerme con energía un montón, hasta que llegaba al lugar, tenía ocho puertas, ocho candados, era como que ibas entrando en los círculos del infierno, ibas dejado uno a uno atrás. Y después decía, a ver si un día me confunden y me quedo acá, siempre esa diferencia de que yo salía y ellas se quedaban ahí. Es casi una diferencia ética, de decir, cuidado con lo que hacés, con qué decir.

E: – ¿Y esa distancia cómo la vivías?

IG: –Tuve que hacer mucha represión sobre mí misma, en esto que te decía, de no generar expectativas, que va en contra de lo vital como dice Espinoza. Por ejemplo, una de ellas decía: “¿Me traés un encendedor? ¿Me traés un cigarrillo?” Y yo, “No. No traigo nada”. Quería que el intercambio no fuera en términos de lo material. Si quieren un rollo, las fotos. Quería que el intercambio siempre quedara en el plano del taller, a la vez, eso te produce muchas preguntas: “¿Estaré haciendo bien?”. Me pedían sólo un encendedor, pero era mi forma de pensarlo, en paridad, por ese nivel de diferencia, de poder, de yo estar afuera y ellas adentro. El modo en que yo intentaba que ese intercambio fuera lo más genuino, no quiere decir que lo haya logrado, pero bueno, si vos me preguntás por la experiencia, yo te cuento lo que yo intentaba generar.

E: – ¿Tuviste alguna resistencia de las chicas para fotografiarlas?

IG: –No, no, se dio naturalmente, no hubo absolutamente nada de resistencia, ni de parte de ellas, ni mía. Por lo menos yo no la percibí, fue una relación muy linda.

E: –¿Seguís teniendo contacto con ellas?

IG: –No.

E: –¿Por qué los otros trabajos se llamaron *Visibles en lo Oscuro* y *Las Alquimistas*?

IG: –*Las Alquimistas* lo pusieron ellas. Y *Visibles en lo Oscuro* por esto mismo, que yo pensaba en humanizar, en “rescatarlas”, que es una palabras que no me gusta. Por eso, yo pienso que el segundo trabajo es más en paridad, más genuino. No es que el otro no fuera genuino, pero como que dejé más cosas preconcebidas y fui a lo que hubiera. Y esta idea de mostrar cosas que no se veían. Jugamos mucho con disfraces y esas cosas, la verdad que el juego era parte del taller, y ellas sacaban fotos. Vos vas a ver fotos, que hay fotos sacadas por ellas, sacadas por mí, y después sacadas por mí pero mostrándolas a ellas sacando las fotos. Uno espera encontrar cosas genuinas de la cárcel, todo entre comillas lo digo, y, sin embargo, la cultura del espectáculo, del entretenimiento, está en todos lados. Yo decía: “les saco una foto” y era una foto de cualquiera que se pone para la foto.

E: –¿Vos no tenías problema en que ellas posaran? ¿Ellas te pedían fotos?

IG: –Sí. Tampoco me gusta a mi sacar la “foto robada”, todas fotos posadas, pero yo lo que veía era que, bueno, “vamos a sacar una foto”, y estaba la foto de la pose de la revista. Eso también fue algo que aprendí, si saco una foto con pose de revista, está todo atravesado. Eso fue lo que me apareció más en el segundo trabajo.

E: –Cuando hablás de *Visibles en lo Oscuro*, ¿creés que hay algo que la cárcel oculta? ¿Algo que la imagen puede mostrar y que está oculto en lo oscuro?

IG: –Generalmente las fotos de cárceles son confirmatorias de un imaginario colectivo sobre las cárceles. Eso puede ir a un grado mucho peor de lo imaginado, pero andan por ese lado. Lo que yo sentí yendo a la cárcel no aparece en las fotos. Lo depresivo, [lo] agobiante de la cárcel. Si vos vas y atravesás ocho candados... ¿Qué podés mostrar de una cárcel que no sea que viven diez en una celda? Es como ya sabido ¿no? Me parece. Y aparte, también, el momento en que yo fui, no mucha gente iba a la cárcel, después hubo mil programas de televisión que te mostraban cómo se vivía en la cárcel, y la foto quedó un poco relegada en ese rol de mostrar, de registrar o de investigación, me da esa impresión. Por eso, también los dos trabajos fueron por otro lado: a mostrar lo que la cárcel dejaba afuera por oposición. Todo eso que empezó a aparecer, hablaba de que había una energía vital que se transformaba de otra manera, y que, de algún lado, de otro mundo, había

habido una habitación decorada así o asá, de algún lado esto estaba. Mostrar, no sé, porque si uno está en contra de la cárcel, me parece que no hace falta mostrar todas las perversiones de la cárcel. Eso sería una interpretación lineal, que no digo que esté mal, pero es confirmatoria. Yo, no es que lo haya pensado, sino que se dio así, a mí me costó encontrarle el sentido.

E: –¿Y crees que eso puede generar algo en el imaginario social?

IG: –La verdad no sé qué decirte, si vos me dijeras hace diez años, o cuando yo hice el trabajo, ahora hay tal sobrecarga de imágenes que no sé si la imágenes pueden generar algo. Poner la imagen de un nene inmigrante que se encontró ahogado en la cárcel. ¿Qué es lo que provoca? ¿Una indignación social en las redes sociales o [en] los diarios? ¿Qué cambió? Es como un regodeo de indignación y bla bla, no sé. La imagen, para mí, en este momento, si me preguntás, odio todo lo que sea medios masivos. La forma que tienen de encarar noticias, me parece que son anestésicas, que te impide o limita la reflexión. Todo se transforma, una imagen... Fijate cómo, ahora, con lo del submarino armaron un santuario, que ya existía con los ciclistas en Nueva York. Sí, imágenes casi por contagio, no sé, no lo tengo tan estudiado al tema. A veces me da la sensación de que Platón, hace tanto tiempo, habló de la imagen y ahora estamos en el dominio de la imagen. Volviendo a la pregunta, no sé si estas imágenes pueden cambiar algo en el imaginario, no sé qué llegada tienen. Me inclinaría a pensar que no. A lo mejor puede cambiar algo en “tu” imaginario, una persona que se preocupa, que hace un trabajo.

E: –Cuando decís de no mostrar “lo esperado” de la cárcel, de hecho, vemos que en tus fotos casi no hay rejas. ¿Hay temas en uno o en los otros trabajos que hayas decidido mostrar o elementos que hayas decidido no mostrar?

IG: –Digamos, lo que decidí no mostrar, tengo varias imágenes no de sexo pero de relaciones bastante explícitas que, en un momento, decidí no mostrarlas. Igual, no eran imágenes “robadas” ni nada, todas sabían, pero no sé, podría decir que más bien hubo una elección de qué mostrar. Te hablo sobretodo en la segunda, que tenía cantidades de fotos, ahí, cuando vi todo, la persistencia de los cuerpos, las relaciones, dije “Bueno, voy a mostrar esto”, me pareció que era el hilo, porque se me presentó así en el momento de editarlo, y dije “Voy a mostrar esto”. El recorte me parece que lo hice yo, por mis características, no me concentré en los horrores. Que, también, la Unidad 33 de Los Hornos no es de las peores, es un edificio nuevo, bastante bien mantenido, con hijos, y eso hace una diferencia, porque la 8 es una cárcel vieja, destruida.

E: – ¿Las tuyas fueron todas en la 33?

IG: –Si, vos fijate que yo fui a la 33, no a la otra. Por mis características, quizás el recorte yo lo empecé a hacer desde antes.

E: – **¿Y hubo alguna limitación que hayas tenido desde la cárcel que te impidió fotografiar algo?**

IG: –Y, la primera vez sí. La primera vez pude trabajar solamente en el locutorio y lugares específicos que nos autorizaron a ir. Y después ocurre algo, de que la gente quiere que la fotografíes. Cuando yo fui a hacer el trabajo ocurrió eso. No vas a ver a ningún guardiacárcel en las fotos.

E: – **¿Porque ellas no querían o porque vos no quisiste mostrar eso?**

IG: –No, no. No aparecieron. Después, una vez, un día hubo una pelea terrible, yo estaba en una celda, y cuando se dieron cuenta casi se mueren porque yo estaba ahí. No me tenían tan registrada la segunda vez, dónde yo iba.

E: – **¿Y después con exhibirlo no tuviste ningún problema?**

IG: –No nada, porque como había sido en ese contexto autorizado y, en cierta forma, ellos no podían decir que no lo mostrara. Porque era algo que ellos mismos habían promovido, hicimos una inauguración pomposa, que los medios lo mostraron.

E: – **¿Hicieron una muestra en la cárcel? ¿La de *Las Alquimistas* fue en la cárcel?**

IG: –Sí.

E: – **¿Abierta sólo para la cárcel?**

IG: –No, esa es la que te conté que fueron amigos míos.

E: – **¿Era abierta al público en general?**

IG: –No, no. Pero, le das ese marco, y después ¿cómo hacen para decirte que no? Igual pueden, pero te pierden de vista, no es gente que le interese la cultura y demás. No les interesa lo que se haga después con las fotos

.

E: – **Y cuando decías que canalizabas ciertas cosas que le eran funcionales a la cárcel ¿de qué cosas habías?**

IG: –Creo que era que había chicas con mala conducta y esto las encuadraba en algún lado, esto me lo dijeron, la segunda vez que me llamaron me dijeron eso. Y era un taller de los que ellos ofrecían, a la par de otros, costura, fotografía.

E: –¿El de formación profesional es una iniciativa de la cárcel?

IG: –No, de ellos. Por eso, ellos me dijeron que la única forma es que lo hagas así, porque cuando yo fui, no fui a plantear de hacer un taller. Bueno, podés sacar fotos, pero tenés que hacer un taller. Y bueno, yo acepté así. Por eso el tiempo del taller y de mis fotos fue el mismo.

E: –Me decías que tu primer trabajo fue en blanco y negro y el segundo fue en color, ¿fue por alguna cuestión tomaste esa decisión?

IG: –Creo que tiene que ver con esto que te contaba, que en el primero yo estaba más encuadrada con que el blanco y negro, pegaba más con la cárcel, y en el segundo ya estaba más relajada y dije: “bueno, acá no quiero darle un dramatismo”, y decidí hacerlo en color. Para mí era un desafío hacerlo en color, porque pensaba que iban a quedar fotos como achatadas, comunes. Pero no fue así desde mi punto de vista.

E: – ¿Y hubo otra decisión que hayas tomado a nivel comunicacional o estético al momento de sacar las fotos?

IG: –A nivel estético, no quería que fueran “fotos robadas”, sino que fueran fotos en las que ellas estuvieran conscientes, no poner fotos que ellas no hubieran visto y hubieran aprobado. Todo con luz natural, nada de flash, tenía una lente muy luminosa. Hubo mucho retrato, que son las que más me gustan. Ya en el retrato el espacio queda bastante recortado, el espacio se usó bastante como fondo.

E: – ¿Por qué crees que el retrato está muy presente en tus fotos?

IG: –No es que me guste el retrato, sino que me gustan los que hice ahí. No sé, tienen un volumen las caras. No es que yo les decía “miren a cámara”. Salía así.

E: – ¿Hay algún tratamiento especial de las luces y las sombras?

IG: –Se usaba la luz natural.

E: – ¿Dónde se expusieron los trabajos?

IG: –El de *Visibles en lo Oscuro* se expuso en la Facultad de Ciencias Sociales en la UBA. La luz amarilla viene de la cortina. Una chica me dijo “me quiero desnudar”, y yo me daba cuenta que me lo decía porque venía de dos años antes.

E: –¿Y por qué creés que se daba eso de la desnudez?

IG: –No sé lo de la desnudez, sino de la piel. Esa chica que me decía: “hace cuánto que no tengo a mi bebé. Así piel con piel”. Bueno, entonces está saliendo algo bien de lo corporal,

porque la piel es algo... me pareció que era algo vital, de resistencia. Lo veo como algo de la resistencia "Yo me desnudo acá en la cárcel". Y mientras la chica se ponía así, otra miraba para afuera. Era un acto de rebeldía. Porque, yo pensaba, si me ven sacando fotos así, desnudas ¿podrá pasar algo? No sé, pero no era algo pactado que yo sacara fotos así.

E: – ¿Había algo pactado para que vos sacarais fotos?

IG: –No, pero las normas auto-represivas, uno mismo piensa que hay cosas que se puede mostrar, otras no. Y esto era algo que yo pensaba que no se podía. Entonces, por ese lado lo vi, estoy desnuda con mi bebe, estoy desnuda ahí con la ventana, que le llega toda la luz del sol.

E: – ¿Y dónde se expusieron?

IG: –Las primeras en Ciencias Sociales, en Malvinas acá un centro cultural que hay una galería de fotos. Después las otras se expusieron en Chivilcoy, las de ellas en trabajo social. Y en la asociación social bonaerense, de La Plata. También en Derecho. También en el Museo Dardo Rocha. Él tiene un libro de fotografía que es muy bueno. Y ahí lo conocí a Didi Huberman. A nosotros nos pusieron en el libro como anexos, al final, las fotos y eso, me pareció una contradicción.

E: –Y, al haber hecho en simultáneo el trabajo de *Visibles en lo Oscuro* con el de ellas. ¿Qué diferencia notaste vos entre tu mirada y la mirada de ellas?

IG: –Bueno primero una diferencia técnica, que se fue disminuyendo un poco, luz, enfoque, encuadre, cosas básicas de fotografía. Después, que las fotos de ellas quizás eran más hedonistas, por ejemplo, hay una que se visten de gitanas, el tema era registrar el momento más que nada, yo tenía en la cabeza otras cosas. Por ahí las de ellas, son cuadros más amplios, las mías en general planos más cerrados. Las de ellas con la libertad total de sacar lo que quisieran y yo, quizás, con la mirada en lo que significaba, pensando en el que las va a mirar. Las de ellas, quizás, eran algo social. Me parece que habría que preguntarles a ellas.

E: –Si tuvieses que caracterizar tu trabajo, ¿sería documental o artístico? ¿Qué dirías? ¿O artístico-documental?

IG: –Lo veo como un ensayo, que es documental, pero como todo documental que no hay ningún documental puro. Como un ensayo que mezcla lo artístico y lo documental. Yo lo veo así.

E: –Tampoco es una categoría estanco lo que uno considera artístico o documental...

IG: –Claro, para mí lo documental también es artístico, no hay un registro puro. Más en mi trabajo, que llevé disfraces, no puedo decir que fue un documental puro.

E: –**Y esto de que vos incidían en las fotos, ¿de qué manera’?**

IG: –Para mí todo viene de que el taller se planteaba a través del juego, juego de roles, de todo tipo. Y ahí, para mí esa impronta quedó en la segunda. “Acá se puede hacer lo que uno quiere”. Esta chica, que yo no la conocía, no era parte del taller, se desnuda, se pone ahí, creo que había algo, siempre el fotógrafo incide. Salvo que seas de esos fotógrafos que “roban fotos”. Yo no fui para mostrar el inodoro sucio. Por eso, te digo que tiene que ver con mi personalidad, fue como una defensa que me puse, yo no sé si puedo resistir esto si no es a través del juego, que haya una entrada de placer desde algún lado.

E: –**¿Ellas sacaban fotos con la misma cámara que vos?**

IG: –No, ellas sacaban fotos primero con una cámara bastante primitiva.

E: – **¿Pero analógica, no estenopeica?**

IG: –No, no, claro. Yo tenía una, mía, que no se la iba a dar a nadie. Primero tenía una muy básica, chiquita, que costaba medir la luz, después, cuando ellas empezaron a manejarla yo les di otra. Yo tenía una Canon y una Nikon, y les di la Canon.

E: –**Las usaban en el marco del taller, ¿no se las dejabas? ¿Ellas se pudieron quedar con las fotos después?**

IG: –No, a la cámara no se la dejaba. Y sí, ellas se quedaban con las fotos. Las fotos las veían y se las quedaban.

E: –**¿Qué relevancia tenía el taller dentro de ese contexto de encierro?**

IG: –Por lo que ellas me decían, era algo que les gustaba hacer, les gustaba ir. También me parece que les gustaba porque les permitía andar por lugares, que si no, no podrían, como los patios externos. O tener algo que las demás no tenían. En eso te digo que la envidia que tenían las guardiacárceles era tremenda. Les molestaba el vocabulario que estaban usando, tiraban algún palo. Era llamativo. Me acuerdo una vez que salimos a un patio. Y dice la guardiacárcel: “¿para qué van a salir?”. Y una de las chicas le dice “Vamos a buscar ángulos”. Y se quedaron... [risas]. Como que con esas palabras se ponían ellas en un lugar, y las otras en otro.

E: – **¿No podían salir en su cotidianidad a los patios de afuera?**

IG: –Que yo sepa no, a los patios de afuera salieron solamente para hacer las fotos. Tiene pasto ese patio, que por ahí entran todos los guardias. Está entre las cárceles y los muros.

E: – **¿Ellas tenían alguna posibilidad de auto-representación? ¿Tenían la posibilidad de ver su propia imagen? Ya que en algunas cárceles están prohibidos los espejos.**

IG: –No sé, no hubo ningún comentario en ese sentido. Me parece que había espejos, porque hay varias fotos donde aparecen ellas en los espejos. Ellas se producían mucho para las fotos. Todo eso, me parece que eso les gustaba. Pero estaba ese límite que te decía.

E: – **¿Y hay otra cosa que te acuerdes que te hayan dicho como algo significativo?**

IG: –No sé, no recuerdo nada.

E: –**Y más allá de que lo hayas hecho en el marco de un curso, ¿hubo algo que te haya motivado a hacer fotos en la cárcel? ¿Por qué hacer fotos en ese contexto?**

IG: – Sí, el odio a la cárcel.

E: –**El odio a la cárcel, ¿por qué?**

IG: –Porque me parece un sistema perverso, de todos los sistemas represivos es el más primitivo. Porque encerrar a alguien como castigo me parece el más primitivo. Porque encerrar a alguien como castigo se podía practicar en la prehistoria. No necesitás nada, cuatro paredes, [un] candado y listo. Como que no ha evolucionado culturalmente, lo veo como algo súper primitivo. Y me parece perverso, por la forma en que deciden sobre tu vida, desde afuera es difícil de darse cuenta, pero, si para comer, dormir, ir al baño, tenés horarios, esto y lo otro, es algo que tu dignidad como persona... No entiendo como hay gente que dice “que vaya a la cárcel”, porque la cárcel te destruye, no solo porque no te da herramientas para salir y hacer algo, sino porque te destruye psicológicamente. Hablo en general, no a todo el mundo, pero tiende a eso. Creo que fue eso. Me obsesionan bastante todos los sistemas de control, vigilancia, la restricción de la libertad. Y a éste ví que lo tenía ahí y podía pensar en hacer algo con eso.

E: – **¿Vos te acercaste primero y ellos te dejaron hacer algo con el taller?**

IG: –Sí, fui yo. Ahora no me acuerdo, me puse en contacto con una mujer que dirigía, no me acuerdo cómo llegué a ella, pero ella me puso en contacto con el jefe de la cárcel, hablé con él y... a veces se dan las cosas y a veces no. Ahí habrán visto que le podían dar una utilidad.

E: – ¿Cuál es la relación entre ese odio y sacar fotos?

IG: –Uno cuando piensa en algo, un tema, algo para trabajar, te vienen tus mayores obsesiones y todo tu imaginario se pone en juego ahí. Vi que, no sé, no puedo decir que yo tenía esa obsesión y la canalice a través de la fotografía. Yo creo que estaba la fotografía y pensar qué hacía, me apareció eso.

E: – ¿Tu percepción de la cárcel cambió o se reafirmó?

IG: –La percepción que yo tengo... Es que, por más que la cárcel sea como ésta, que era *light*, es un sistema perverso el ciento por ciento. Por más que te den un taller de fotografía, por más que estudies, son paliativos parciales del sistema. Pero mi opinión de la cárcel va más allá, aunque vos me digas pero acá hay un violador, que violó, no tiene nada que ver con eso, quizás es necesario, no digo que no, quizás no se encontraron otros métodos, me podrán dar mil argumentos, pero no.

E: – ¿Y tuviste como referencia otro trabajo que se haya hecho en cárceles?

IG: –El que se había hecho y yo conocía era el de Lestido. Yo lo llevé incluso, hay fotos de las chicas mirando el libro de Lestido. Pero yo fui con todo eso que me armé para entrar, que [no tiene] nada que ver con lo de Lestido, sus fotos son diferentes, es difícil ver una sonrisa en su trabajo. Me salió algo completamente distinto. Desde el vamos, cuando yo me armé para ir, me armé con esa bolsa de juegos, como con mis propios recursos para soportar la estadía en la cárcel.

E: –Después, ¿alguna de las chicas te contactó?

IG: –No, no existía Facebook, nada. El otro día justo puse en Facebook a una, que fue la que ganó el premio, y no la encontré. Vanesa Moreira, que tenía un hijo y la vi en los dos talleres, ella todavía estaba, tenía 21 años. Había dos categorías, una era profesional, y la otra no me acuerdo. Ella presentó en una categoría y yo en otra y las dos ganamos el primer premio. Y yo gané un primer premio con las fotos de ella. Yo no me acordaba, que yo había presentado un ensayo que se llamaba “Una chica de 21 en la cárcel”. Ahí hubo otro recorte, solo fotos de ella. Pero no me contactaron, para nada, no sé qué es de sus vidas ahora. Ojalá que estén todas afuera. En ese momento, Vanesa estuvo en los dos talleres, y era tremendo ver que una chica con el hijo estuviera en los dos talleres con diferencia de dos años y todavía siguiera estando ahí. La verdad es que te partía el alma. Pero no tuve contacto. Fueron un poco las reglas que te planteaba del juego. Pero nadie se me acercó y me preguntó si estaba exponiendo las fotos. Quedó ahí. Es muy fuerte, realmente es agobiante, yo sentía que era una radio, que se me acababa la energía, tenía que hacer un esfuerzo tremendo para sostenerlo, cuando iba en el auto... es un espacio que te saca toda

la energía. Todo eso que ellas hacían, para mí tenía que ver con la resistencia. Si tuviese que ponerles otro título a los trabajos les pondría algo que tuviese que ver con la resistencia.

E: – ¿Cuánto tiempo estuviste yendo a la cárcel durante el segundo trabajo?

IG: –No recuerdo bien.

E: – ¿La segunda vez que fuiste a fotografiar ellas también sacaron fotos?

IG: –No, la segunda fui a sacar fotos y el taller fue una excusa. Primero fui encarando por el tema de género pero me cortaron el rostro. Yo no tenía preparación académica y yo no quería forzar nada. Como la segunda vez me llamaron ellos... Yo no estaba preparada para volver y volví, pensando bueno, voy relajada, hago lo que se dé, no fuerzo nada y el de género fracasó a la primera o segunda vez que fui, porque me dijeron que no les interesaba. Yo podría haber buscado las maneras pero no las busqué. Una cosa que me llamó la atención fue la reproducción de la pareja tradicional ahí adentro. Con los roles definidos, la violencia de género entre mujeres, terrible. Así que vi que no me daba a mí para seguirlo, entonces, después como yo tenía que justificar de alguna manera, llevaba los libros, y miraban los libros, se sacaban fotos con los libros, pero no fue nada, ellas ahí no sacaron fotos. Ahí fui yo y saqué fotos yo.

E: –Cuando vos me decías que querías que las fotos hablaran por sí solas, ¿qué querías decir?...

IG: –Porque me parece que el autor, más allá de hablar de la experiencia, sí da explicaciones sobre las fotos, quiere decir que algo está fallando. Además, uno no puede tener el dominio de lo que va a causar sobre el otro la foto. Yo, por ejemplo, cuando me planteaba esta foto sonriendo, en algunos museos, el Museo de la Memoria, yo sentí que había una resistencia a las fotos, no por algo en especial, como "...se están riendo, parece que están bien en la cárcel...".

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Magdalena Juricic -tallerista del taller Rancho Aparte- realizada el 13 de diciembre de 2017.

E: –Bueno, en principio te pido que me cuentes cómo empezó la experiencia, ¿cómo surgió la idea de hacer el taller? ¿Cómo llegaron a ese penal?

MJ: –Bueno, nosotras llegamos a la Unidad 46 de San Martín, en José León Suárez, a través de un contacto con una chica que conocíamos, que hacía teatro, que nos habilito y nos dijo que estaba todo bien para hacer un taller en el penal. Y que había flexibilidad en el servicio para presentar [una] propuesta. Y entramos, en principio con ella, a trabajar en el grupo del pabellón en el que ella laboraba –en el año 2011– talleres de cine-debate.

E: – ¿Qué actividades realizan como integrantes del colectivo Rancho Aparte?

MJ: –Nosotros hacemos talleres de distintas disciplinas artísticas dentro de la cárcel y tenemos como objetivo, también, visibilizar las problemáticas que hay dentro de la cárcel, junto con otras organizaciones, y aportar una mirada de la cárcel no como un gueto sino como parte de la sociedad que está padeciendo esa problemática. Entonces, más como un lugar de conexión entre lo que pasa afuera y [lo que pasa] adentro. Pero Rancho Aparte no surge antes de ir al penal, surge dentro del penal en realidad.

E: – ¿Con estos mismos talleres?

MJ: –Claro, nosotros éramos gente que no nos conocíamos, convocados por una persona que dice “Che, hay chances de hacer un taller en un penal de algo artístico. ¿A quién le interesaría?”. La verdad es que no veníamos mucho del palo artístico, entonces fue como “Bueno, pensemos un taller como de cine, consigamos un proyector y, a partir de ahí, ver pelis, algunos ejes temáticos y discutir”. Y estuvimos así un par de meses en 2011, hasta que en 2012 nos dimos cuenta de que hacía falta activar la palabra, activar otras cosas y que las personas no estuvieran tan desde un lugar pasivo como ver una peli, sino pensarlos más desde un lugar activo. Y ahí empezamos a pensarlos a ellos desde un lugar mucho más de protagonistas. Y salió hacer, entre todos, un taller de plásticas. Y había algunas compañeras que estudiaban en la UNA, la Universidad Nacional de las Artes,, y tenían como más conocimiento plástico. Y empezamos a hacer un taller de dibujo, cosas básicas de pintura, que terminó ese año en un trabajo de un proceso colectivo que fue un mural. Y ahí, en todo ese proceso, el grupo como que necesitó tener alguna identidad, llamarse de algún modo, porque queríamos hacer una rifa para juntar plata –porque todo fue siempre muy auto-gestionado– y nació el nombre de “Rancho Aparte”. Entonces, en realidad, la organización, y el nombre surgen más adentro del penal que algo preestablecido, [como] que nosotros ya fuésemos una organización afuera y quisiéramos entrar a trabajar en el

“territorio cárcel”. Así que, un poco así surge, así empezamos con el objetivo de hacer todos los años un taller que tuviese algo más individual, como de trabajo más de cada uno con su propia subjetividad, como también el arte habilitando a sacar cosas o darles espacios que antes ellos no habían experimentado. Y después, la idea siempre fue como, a cierre de año, como un producto final hacer algo que sea colectivo. Así surgieron productos como primero un mural; después hicimos un mural mucho más grande, cien metros cuadrados en el penal; después hicimos la producción de un corto documental, lo guionaron y lo grabamos todo ahí adentro; hicimos taller de grabado y serigrafía, también con una muestra; y en el 2015 el proceso del trabajo con foto estenopeica, fue también como una herramienta más, no es que nosotros éramos fotógrafos y teníamos un conocimiento muy acabado previo.

E: –¿Alguien los ayudó con eso?

MJ: –Sí, tuvimos capacitaciones, nos ayudó mucho Alejandra Marín de “Yo No Fui”. Nos ayudó mucho Ale, nos hizo capacitaciones a nosotras. Había dos compañeras que sabían algo, justo en ese momento se acercaron compañeras nuevas que venían de la foto estenopeica, y bueno, vino Juli, una de las compañeras que la tenía más clara, tuvimos unas capacitaciones con Ale y fuimos al penal. Pero yendo siempre como [a] una clase más avanzada que los pibes a los que les enseñábamos. Era como que ellos nos preguntaban “¿Qué se hace después de esta etapa?”, y no, no, pará todavía nosotras no llegamos a esa parte.

E: –Pero, a ellos ya los conocían ¿Ya tenían trato?

M: –Sí, había un grupo bastante armado que se sostuvo como por años, un grupito de cinco fijos, y después veinte o treinta que se iban sumando en distintos meses, porque hay muchos traslados en el penal, entonces no se puede conformar un grupo muy estable. Ahora, por ejemplo, este año estuvimos en un taller de música que lo tuvimos que discontinuar, porque hubo tantos traslados durante el año que el taller no prosperó con el grupo, así que, bueno, terminamos haciendo un taller de literatura como para salvar el año.

E: –¿Siempre trabajaron en la Unidad 46?

MJ: –Sí, nosotros siempre que trabajamos dentro de la cárcel, fue en la Unidad 46. No porque no nos interesen otras [cárceles], primero fue una decisión trabajar en la cárcel provincial. Porque son las cárceles menos pisadas por organizaciones y por una sociedad civil. Están súper abandonadas en comparación a las cárceles federales: Ezeiza, Marcos Paz, Devoto. Y también porque son cárceles con otra población, mucho más vulnerable, que, estando lejos, reciben menos visitas. Mucho pibe que está preso por delitos tal vez

menores, son perfiles no tan universitarios. Está mucho más a la deriva la cárcel provincial. Muy desorganizada también.

E: – ¿Hay alguna particularidad o algo que te haya llamado la atención de ese penal?

MJ: –Es un penal nuevo, está desde el 2006, ha tenido muchos cambios. Cuando nosotras llegamos era un penal mixto, eso llamaba la atención, que nuestros talleres siempre fueron talleres mixtos. Hasta hace dos años atrás, que trasladaron a todas las chicas y quedó siendo una unidad masculina. Había poquitos espacios donde ellos se encontraban porque, bueno, los talleres estaban separados, entonces se encontraban en espacio escuela, a veces, y también en el taller de Rancho, entonces era un espacio re lindo, como de encuentro, tanto de nosotros con ellos, como de los varones con las chicas.

E: –¿Ellos sabían lo que era la foto estenopeica antes del taller?

MJ: –No, nadie sabía lo que era la foto estenopeica. De hecho, hay como un relato, creo que en el libro o en las postales, como que ellos nos cargaban mucho cuando nosotros les contábamos que íbamos a convertir un lugar dentro del penal en el cuarto oscuro, que iba a tener toda una luz roja, como que se cagaban de risa, primero porque no pensaban que en el penal podíamos hacer eso y, segundo, porque mujeres y hombres en un espacio oscuro y con luz roja los habilitaba a pensar cualquier cosa [risas]. Y no tenían idea, y menos que íbamos a poder revelar ahí adentro.

E: – ¿Hicieron todo el proceso no ahí? ¿La construcción de la cámara, las fotos y el revelado?

MJ: –El revelado y después una muestra.

E: –Y cómo fue la recepción de hacer fotografía estenopeica ¿cómo viste que lo tomaron?

MJ: –No lo podían creer, lo primero que hicimos es el ejercicio para ver una cámara al revés: es una caja, con un papel y, bueno, no toma fotografías pero sí uno ve, y ve las cosas como pasan invertidas. Y cuando hicimos el ejercicio fue como magia. Porque muy poquitos tienen conocimientos de física, o han terminado la secundaria, o han estudiado otra cosa. Les costaba mucho entenderlo como desde un lugar de la luz o desde la física. Y entonces lo tomaron como... como magia. No esperaban que sucediera. En el libro está la fotito de cómo lo hicimos, en el primer día en que empezamos a trabajar con la cajita. Y después, cuando les contamos que algo parecido íbamos a construir pero que en realidad iba a fijar la imagen, fue como muy loco, para eso también antes hicimos el trabajo con chapitas para probar los papeles, con cassettes, pedazos de chapitas, los poníamos y con

la luz del revelador se fija. Entonces, hicimos unas imágenes todavía sin cámara pero para aprender a usar los químicos del laboratorio. Y después ya nos largamos con las cajitas de leche, con la estenopeica en blanco y negro. Ese fue el proceso que hicimos y que después construimos dentro del penal. Esto es como una anécdota: tuvimos un problema, que no nos funcionaba bien el líquido del fijador y las fotos se nos iban borrando, como no entendíamos bien porque, hicimos con los mismos líquidos la misma prueba en casa y no, funcionó, [entonces] lo que creemos es que el agua del penal estaba muy contaminada y tiene algún efecto que hizo que los químicos no funcionaran. Y también tiene que ver con que la Unidad 46 está construida encima del CEAMSE, todo el terreno del basural y están todas las napas muy contaminadas, también quizás tiene que ver con eso.

E: – ¿Por qué eligieron hacer estenopeica?

MJ: –Primero hay una cuestión en el costo, queríamos hacer fotografía como por un resultado, a ver cómo explicarlo, el año anterior a hacer fotografía estenopeica hicimos el proceso de grabar un corto, y eso implicaba tener algunas cámaras, que no eran muchas, dos o tres cámaras, disponibles. Y siempre en nuestros talleres llevábamos unas cámaras de registro interno, y las cámaras las empezamos a rotar para que ellos vayan haciendo un registro, y había como un enganche muy enorme con la fotografía. En épocas donde todavía no existía el celular como ahora, o existía, pero ellos no tenían como el alcance. Entonces, poder tomar fotos era para ellos una instancia de poder fijar fotos dentro del penal, donde no tenían manera de verse muchas veces, dentro del penal no tenían tal vez un espejo. No tenés una cámara para abrazarte a una compañera de otro pabellón y dejar registrado ese momento, cuando era el único instante en que se veían, había muchos que eran novios o parejas entre ellos y no tenían ninguna foto juntos. Entonces, siempre se tomaban fotos y nosotras a fin de año imprimimos un par y las llevamos, o mismo los ejercicios de ahí, ellos mirarlas en la cámara digital era novedoso. Entonces, quedaron muy enganchados con lo de la foto y al próximo año, al año siguiente, después de que hicimos el documental dijimos: “hagamos algo de fotografía”.

E: – ¿Surgió de parte de ellos hacer el proyecto de fotografía?

MJ: –Fue de ellos el pedido de “Che aprendamos foto”, surgió de ellos en el sentido de que, por ejemplo, siempre que había una cámara se peleaban por rotar la cámara, para registrarse tanto ellos como la actividad que se hacía. Por eso, dijimos vamos a hacer fotos. Y ahí teníamos muy pocos recursos porque creo que el proyecto de foto estenopeica fue el primer proyecto que hicimos con fondos públicos. Fue el primer proyecto que hicimos con un subsidio de un fondo nacional, antes, nunca habíamos trabajado con un fomento. Pedimos algo que era poca plata, creo que \$ 12.000 para trabajar todo el año, una vez

por semana, con cuarenta personas. Entonces, fue una decisión también estratégica, porque dijimos bueno, hagamos algo que se pueda hacer para todos y que no nos puedan cerrar cupos porque falte plata. Entonces, la estenopeica resultaba ser súper económica. Una vuelta, estando en el penal, que fue muy loco, como recuperando la idea del CEAMSE –del basurero que te decía–, y también entendiendo que podíamos hacer fotografía con elementos reciclados, eso creo que voló la cabeza de los chicos y las chicas. Y más saber que hay una idea de ellos con la materialidad, la marca, las cosas de lujo, de las zapatillas, como que esta idea colectiva, compartida por todos, de que esas cosas son las que tienen valor, ahora no entendían cómo podía tener valor de un aparato tecnológico una caja de cartón, entonces, un poco como que la decisión era romper [con la idea de] que para tener un equipamiento artístico, tecnológico, había que tener mucha plata, saber que eso se podía hacer con elementos reciclados, saber que estaba al alcance de todos poder hacer ese proceso. Y también, tener como objetivo hacer lo que ellos querían hacer, que era registrar esos momentos dentro del penal.

E: – ¿Tuvieron algún límite dentro del penal, sobre lo que se podía fotografiar, lo que no, sobre los lugares donde podían hacer el taller?

MJ: –No, el taller, en ese momento, lo hacíamos en el SUM, que era el espacio de la visita, y también, era bueno hacerlo ahí porque teníamos el baño que transformamos en cuarto oscuro, que era el baño para personas con discapacidad, que estaba ahí sin uso, y ya teníamos el laboratorio ahí, y había un tallercito, para no cargar siempre las botellas. El servicio nos puso límites, quisimos salir a sacar fotos al patio y no pudimos. Hay chicos que se llevaron cámaras y trajeron fotos de sus celdas o camarotes, eso sí lo pudieron registrar, las ingresaron y no los agarro justo la requisa.

E: –Claro, no podían pero...

MJ: –Claro, pero bueno, se las llevaron igual. Tuvieron la suerte de que justo de una semana a otra justo no los requisaron, porque en la primera requisa les abrían la cámara. Sí nos pasó, como poder explicar, que no nos abrieran las bolsas con papeles fotosensibles, que esos sí eran insumos caros, y que venían ya con el papel cerrado, y muchas veces quisieron abrirlos y “¡No, por favor!”, explicarles, porque parecía que los del servicio se pensaban que los estábamos cargando, “¿Cómo se va velar un papel?”. Nadie creía que en realidad íbamos a poder hacer fotos ahí adentro. Pero eso, tuvimos los problemas típicos que tenemos todos los años con los talleres, que no entendés por qué te dejan entrar una manzana y no una naranja, como arbitrariedades del servicio...

E: –Claro, que no podían sacar fotos a cualquier cosa...

MJ: –Sí, a cualquier cosa que esté en el alcance de ese espacio sí, o sea, paredes, personas, detalles y cielo.

E: – **¿Ellos sólo estaban en ese espacio cuando llegaban visitas, cuando estaban fuera del marco del taller?**

MJ: –Sí, es el espacio que usan para la visita. Y hay algunos otros, como el espacio para la misa, como el espacio de la pastoral...

E: –**¿El único momento donde podían interactuar chicos y chicas era en el marco del taller?**

MJ: –En el marco de la escuela también. Y bueno, después en el verano había algunos talleres de verano que se hacían en el marco de la escuela donde también interactuaban.

E: –**Claro, pero fuera de esos momentos...**

MJ: –Sí, generalmente era un espacio donde muchos se encontraban sólo en ese día en ese lugar.

E: –**Me decías que estaban trabajando toda esa cuestión de la subjetividad, ¿cuál creés que es la relación entre la fotografía y la construcción de la subjetividad, tanto del que saca la foto como del que es fotografiado?**

MJ: –Yo creo que hay una cuestión clave en la foto estenopeica que es la de la espera, pedirles que sean pacientes a los pibes dentro del penal es casi una contradicción, porque es algo con lo que están peleando como todo el tiempo, y está siempre la espera como parte de sus vidas, y las fotos son como vivir esa espera, salir del lugar, de lo inmediato y hacerlo desde un lugar que para ellos era grato. O sea, tenía algo de sorpresa, eso era lindo. Como de educar esa espera, en el sentido de “Bueno, construyámosla”. De la espera y de la calma, de la precisión, de ser muy prolijo, de no tener más cosas en la mano, de cuidar que no pase nadie mientras vas a tomar la foto, de encintar bien la cámara pero no tanto porque después no la podés mover. Cómo tomar muchos recaudos que eran como muy finos a la hora de trabajar, y con mucho detalle, y eso creo que sirvió mucho como una previa de laburar con mucha concentración. Y ahí sí tuvo que ver cada uno con su subjetividad puesta en ese instante, en esos minutos. A veces, cuando estaba nublado eran muchos minutos de concentrarse en la tarea. Había gente que era muy dispersa en otros talleres, que por ahí no sé, grabamos un corto y el que actuaba iba de un lado a otro, y la foto como que trajo una cuestión de concentración y de respeto. Que pasaron cosas distintas en el grupo, a nivel de ellos, de tomar un rol... tardaban tanto en construir la cámara, en cortar el papel, en guardarlo dentro de la cajita de dulce de leche, tardaban

tanto en eso, que no querían imaginarse que alguien le pudiera cagar la foto por pasar por enfrente, porque se les movió la cámara, me parece que eso jugó como desde un lugar en el que cada uno preparó su foto como muy conscientemente del lugar en que la quería tomar.

E: –Y con la cuestión de la auto-representación, ¿vos ves alguna relación con la subjetividad de ellos o no?

MJ: –Sí, yo creo que hay una idea de fotografiar partes de su cuerpo que es muy propio, que tal vez uno ve en la cárcel, que tiene que ver con los tatuajes, con los objetos como ponerle el reloj, o siempre el mate cerca de ellos. Hay objetos que hacen a su identidad, o como partes o dibujos de su cuerpo que también los hacen. Ellos decidieron tomar muchas fotos de eso. Después, muchas chicas también tomaron la foto estenopeica como una suerte de *selfie* o autorretrato, y eso también fue... No sé, era lindo, como desde un lugar, como de coqueteo, de querer salir bien en las fotos. Y después se las ponía y no eran las fotos como de la misma nitidez en la imagen, creo que acá en el libro están las fotos de Natalia –que es una *selfie*– y que ella decidió tomar así como un autorretrato. Y sí, es una decisión de fotografiarse ellos, esto que me preguntas de la subjetividad. Hay una manera de mostrarse, por ejemplo, hay muchas fotos tomadas desde abajo hacia arriba, cuando descubrieron eso vieron como que eran más grandes, que las cosas como que cambiaban de tamaño, que ya no era la foto de una persona a lo lejos como una figura más, sino que fotografiaban las zapatillas, había algo del objeto como súper presente. Y después había fotos que fueron re lindas, de sostener cosas, por ejemplo, hay una foto –que no está acá– pero es una foto que la hago yo con un chico del taller y fue como “Mirémonos”. Y mirémonos fue mirémonos un día nublado, seis minutos mirándonos, y como que eso causaba... la miraba causaba un montón de cosas, que no era algo a lo que estuvieran acostumbrados. Por lo general, en la cárcel los presos no se miran a los ojos entre ellos, tampoco hay mucha mirada a los ojos, y la cuestión de tomar una foto que implicaba estar mucho tiempo quietos mirándose a los ojos... Las primeras eran un desastre, porque era todo el mundo riéndose y después se dieron cuenta de esto, que decía, tardaban tanto en todo el proceso que después la foto salía corrida. Después de unos intentos ya cada uno estaba como más tranquilo haciendo su foto.

E: – ¿Ustedes sacaron fotos también?

MJ: –Sí, nosotros sacamos. Y de hecho, hay fotos que no se sabe bien quién las sacó, porque las sacamos entre todos, no tienen autoría.

E: – ¿Hay alguna diferencia que vos veas entre tu mirada y alguien que esté privado de su libertad, alguna diferencia en temas que elegirías fotografiar?

MJ: –Creo que nosotras elegimos. Acá tengo una foto de una compañera que fotografió la cocina con el fuego encendido, entonces, ahí pienso, como esta idea de fotografiar espacios. Tal vez nosotras vimos más esa necesidad de fotografiar [algo] más que el detalle del cuerpo, fotografiar los contextos donde sucedían algunas cosas, y también había una puesta nuestra. Había algunas fotos que creo que las propusimos para laburar lo grupal, hacer fotos de grupos de personas. Hay una tomada desde arriba, que la tomó alguien desde una mesa y salimos muchos como en un montoncito.

E: – ¿Tenían alguna consigna desde el taller o todo lo decidían ellos?

MJ: –No, hubo consignas, trabajamos el primer plano; esto, como cenitales, primer plano, detalles, objetos. Hubo como intentos –que no están acá en el libro, pero fueron parte del proceso– antes de fotografiar el cuerpo laburaron mucho fotografiar objetos. Hay muchas fotos de cosas que nosotros les pedíamos, que lleven fotos de objetos representativos de ellos. Y nosotros llevábamos algunos que nosotros encontrábamos. Y fotografiábamos como viendo texturas, tamaños, distancias, sobre todo para probar las distancias. Y después, ahora que lo recuerdo después de ese proceso empezamos a fotografiar retratos.

E: – ¿Ellos aceptaron el fotografiarse en la cárcel?

MJ: –Hay algo que no recuerdo a través de las fotos, sino de otra anécdota, de un mural que pintamos estenciles con las caras de cada uno y quedaron como fotos. Pero son estenciles de todas las caras en un muro y había personas que no querían estar en el muro de la cárcel, como que no querían que su imagen quedara fija en el muro de una cárcel. La verdad, no me acuerdo si pasó con alguno de los chicos, que no quiso salir retratado en las fotos. Todos los que salieron en el libro firmaron para que salga su imagen y estaban contentos de salir en las fotos. Además, tampoco es que eran retratos como exactos, cuando empezaron a ver que eran cosas como nebulosas, como que no era un retrato digital...

E: – ¿Qué potencialidad creés que tiene la fotografía estenopeica?

MJ: –Hay fotos que no se sabe quién las sacó, porque las sacamos entre todos, no tienen autoría. Las fotos se podían construir entre muchas personas, me parece que es algo único, Se necesitaba de alguien que afirmara la cámara, de otros que posaran, de los que movieran el estenopo, el otro que cuidara que no pasara nadie alrededor... De que, dentro del penal, no todos sabían hacer cuentas de la formulita para ver la distancia, y como que uno sí la sabía hacer, entonces, cada foto fue hecha colectivamente. Después, esto que te

decía antes, que la foto no es tomar la foto, sino que es construir el “momento foto”, como pensando a qué le quiero tomar, la cosa del recurso finito, esto de que es una hoja de papel, una foto, y que la voy a revelar recién una semana más adelante. Como que hacía esto de trabajar la paciencia, me parece que es una diferencia en comparación a un taller de foto digital. Y después, esta idea de que la foto nacía, la magia del momento de revelado.

E: – ¿Cómo fue el momento de revelado?

MJ: –Entrabámos en grupos al cuartito, era un cuartito muy chico, entrábamos de a cinco personas, era un baño. Cuando llegamos era un baño asqueroso, le tapamos con cartón y cinta la tapa del inodoro, cerramos la ventanita, cerramos todas las fisuritas donde entraba luz y teníamos una mesa adentro. Primero, ellos decían que cuando entraban se mareaban, que el olor les hacía mal, unos tuvieron que salir porque se sentían encerrados. También hay una cuestión como re fuerte, que es que cuando ellos son castigados, son enviados a los buzones, que son celdas de castigo: así, muy chiquitas, sin ventilación, sin luz. Por eso pasaba esta cuestión de algunos que no querían estar ahí. Costaba mucho adaptarse, muchos entraban y decían “no veo nada”. Después nos dimos cuenta de que sí, que después de un rato se veía con la lucecita. Al momento de revelado entrábamos por turnos, se ponía un cartelito afuera que decía que estaba ocupado, ellos mismos avisaban a sus compañeros que iba a entrar un grupo, eso permitía que el resto supiera que no podía entrar al baño, al laboratorio, en cualquier momento. Y ahí revelábamos. Había algunos que la tenían más clara con la pincita que otros, entonces, esos a veces sacaban más con tiempo. Después, siempre fue como bastante experimental cuantos segundos tiene que estar en cada líquido, entonces como que también nos mandamos cagadas, como te decía antes, nosotros como coordinadores íbamos un pasito más adelantados, pero no es que nosotros la teníamos súper clara. Entonces, de verdad, fue como un trabajo de par en par, fue [un] descubrimiento. O sea, al final, las fotos que salieron bien fue porque ellos descubrieron cuánto tiempo tenían que tenerlas, cuántos eran los segundos que debían estar cuando había sol, cuántos cuando había sombra. Por exposición, había decisiones finales que, de verdad, no recaían en nosotras. Había una cosa de facilitar los materiales, el recurso, el conocimiento, y proponer construir desde ahí, que una bajada de cómo tenía que ser una buena foto, de “buena calidad”, era un momento de mucha sorpresa para todos, de ver si salía o no salía la foto.

E: – ¿Y cuáles eran los temas que más elegían representar ellos en las fotos?

MJ: –Hay mucho que se ve de la amistad, de tomarse fotos entre dos, abrazados. Después hay muchas fotos de partes, de primeros planos, de tatuajes, del reloj.

E: – ¿El reloj es por algo?

MJ: –Sí, el reloj es como que, un poco, fue más laburado por todos. Esa cosa de “Bueno, fotografiemos un objeto” y la foto del reloj, es la foto del reloj de uno de los chicos, se ve su reloj y todos sus tatuajes de la mano. Después, analizando el brazo de él, es muy largo, y está como esa “espera eterna de la libertad”. Más de uno está hace mucho tiempo preso, entonces, era como jugar con el tiempo y con otro objeto, que en este caso era el brazo, era eso, la distancia entre ese tiempo y el fin. Eso es, como fotografías que salieron. Después las temáticas, fueron temas personales de cada uno al momento de tomar la foto. Había algunos que estaban como más... tal vez desde un lugar no tan poético, sino que tenían como una búsqueda más técnica, de cómo tomar la foto para que no se moviera, sin importar a qué le tomaban la foto. Después fueron haciendo una búsqueda más de las luces, de los espacios de cómo tomar una foto alrededor de la reja, de qué representaba una reja.

E: – ¿Qué representaban las rejas para ellos? ¿O qué trabajaron en el marco del taller en relación a las rejas?

MJ: –No, trabajamos eso. Como la cámara un poco puede superar esa distancia, tomar lo que hay más allá de la reja... de hecho, están las fotos del cielo que está con el alambre, con las frazadas que hacen como un toldo en un patiecito, y también la idea era de mirar a través de esa frazada, entonces, todo eso que era sombra en la foto, como se proyecta la luz. Una idea de que, tal vez no se podía salir, todo esto de que “yo no puedo estar en otro lugar”, pero con las fotos sí puedo estar en el cielo. Hay fotos que no parece la cárcel.

E: – ¿Elegían mucho el cielo para fotografiar?

MJ: –Sí, hay algunas fotos donde elegían el cielo, no sé si mucho. Pero de hecho, cuando vimos que se podía fotografiar de distintos lugares, la foto desde abajo hacia arriba, ahí como que descubrieron y se re entusiasmaron con tomar esas fotos, donde se veían ellos pero no parecía que estaban en la cárcel. Y después, olvidé mencionar, que vino a ayudarnos a la cárcel un chico que es fotógrafo, que se llama Mariano, trajo muchos libros que él había editado de sus fotos, y eso también inspiró un poco a los chicos.

E: – ¿Él había trabajado en cárceles?

MJ: –No, él había trabajado en talleres en hogares y otros lugares, pero no había trabajado en el penal. Y nos dio una mano re grande a nivel técnico. Y también porque pudo traer fotos. Y después, esto fue el primer semestre, que laburamos fotos en blanco y negro. Y después, el segundo semestre vino Ale Marín, e hicimos una clase entre todos, para hacer

las camaritas con rollo a color. Ahí no hicimos revelado en el penal, pero ahí ya era una locura, ya que habíamos laburado tanto la paciencia, ahora por fin cada uno tenía su cámara y podía tomar veinte fotos, ahí sí se llevaban la cámara, ya era más fácil guardarla. Y ahí tomaron fotos de las celdas.

E: – ¿Por qué eligieron hacer las fotos a color?

MJ: –Porque revelarlas con calidad fueron las que revelamos en los rollos. Y creo que técnicamente era más fácil hacer este registro. Pero hicimos el libro con las muestras a color y la muestra con las fotos en blanco y negro. Era como dejar de dos maneras todo el laburo representado. [Magda muestra unas fotos del chico con los tatuajes].

E: – ¿Qué representan los tatuajes?

MJ: –Los tatuajes de él... bueno, él tiene toda su cara muy tatuada, tiene el tatuaje de los cinco puntos, después tiene muchos nombres tatuados. Tatuajes que se había hecho por haber estado en la cárcel. Después, esto que te decía, de haber hecho la foto grupal y éstas fueron más experimentaciones. [Muestra la foto donde aparece el mismo chico varias veces.]

E: –Eso te iba a preguntar, ¿cómo hicieron esa foto?

MJ: –Sí, pasaba atrás y al costadito. Y hacíamos más de movimiento. [Muestra otra foto] Acá se ve la mano.

E: – [Se refiere a otra foto] Esto es el efecto mismo de la estenopeica, ¿no? Como el redondel de luz...

MJ: – ¿Qué parte? ¿Esto que está más oscuro? Yo creo que el papel estaba tal vez más largo y no alcanzó a llegar a las esquinas, pero sí, es por esto, porque sale como más enfocado y centrado, porque es así la camarita. [Magda muestra más fotos.] Acá sí aparece el penal, las rejas... Acá no aparece el penal como imagen. Estas otras son las fotos más coquetas, sus tatuajes, su perfil, ahí es cuando trabajábamos la distancia.

E: – ¿Ellos participaron en la edición del libro?

MJ: –No, la edición del libro la hicimos nosotros.

E: –¿Y e participaron en la producción de los textos del libro que acompañan las fotos?

MJ: –Los textos son poemas que hicimos en las clases, el mismo año trabajamos, al final del año, con algunas poesías en las que llevábamos algunas palabras inspiradoras y ellos iban escribiendo, esas sí las agregamos como textos colectivos.

E: – ¿Ellos se podían quedar con las fotos?

MJ: –Ellos no tienen las fotos, tienen libros cada uno. Las fotos no, porque quedaron todos los negativos que los tenemos nosotros para poder seguir con... no hubo impresiones a lo loco de las fotos. Y las que ellos tomaban las íbamos guardando nosotros, las que veíamos que servían más, por ahí si ellos, alguna vez, le tomaban una foto a un peluche porque se lo querían regalar a su hija, esa sí se la quedaron.

E: –No había niños en el penal ¿no?

MJ: –No, es un penal que viven solo adultos.

E: –¿Y los libros no tuvieron problema en quedárselos con las requisas?

MJ: –No. Calculo que no. Igual imagino que muchos los habrán regalado a sus familias.

E: –¿El primer semestre hicieron las fotos blanco y negro y después, un semestre más, las otras a color? ¿Trabajaron un año en total?

MJ: –Sí, fue un año total, habrá sido de marzo a diciembre, de marzo a noviembre. Toda la segunda parte hicimos foto a color y ahí se volvían locos, tenían mucha más definición las fotos a color, eran un montón, llevábamos las impresiones y ahí ya veía cada uno su rollo, no tenía cada uno su cámara pero casi tenían, porque las compartían entre dos, eso fue el proceso final. Y después fue la muestra que hicimos, dos muestras grandes. Una, “Luz y fuerza”, en el teatro de San Telmo, fue la inauguración y la presentación del libro. Y después otra en el Centro Cultural Matienzo.

E: – ¿Hicieron alguna más?

MJ: –No, después algunas fotos estuvieron expuestas en La Plata, en un congreso, pero sólo algunas porque están montadas, son grandes.

E: – ¿Alguno de ellos pudo ir a las muestras?

MJ: –Sí, de los pibes que hicieron fotos en el libro, Juanchi fue a la muestra.

E: – ¿Por qué? ¿Ya está afuera?

MJ: –Sí, y después vinieron algunos chicos que alguna vez entraron por Rancho, que no participaron en el proceso de foto pero que quisieron venir a acompañarnos.

E: – ¿El taller terminó por algo en particular?

MJ: – ¿El de foto? Porque todos los años cambiamos las disciplinas. Y porque Rancho Aparte no es un laburo para muchos de nosotros, entonces tiene que ver con quiénes están disponibles para ir al penal y qué conocimientos tienen. Por ejemplo, este año había muchos chicos que querían hacer música, entonces el grupo que armamos para ir al penal era de gente que la tenía más clara con la música. Cuando hicimos el corto, había un par que más o menos tenían conocimiento en eso, y convocamos a un par que la tenían más clara y fueron a ayudar en eso. Pero la idea es que hagamos planificación anual. No es un taller de fotografía en el penal, pero pienso que lo retomaremos, haremos más fotos en algún momento, esto es una muestra que es una selección del diez por ciento de lo que hay de producción, hay muchas fotos, fue re difícil elegir para la muestra y para el libro.

E: – ¿Qué importancia tiene para vos la imagen de la cárcel?

MJ: –A mí me parece que estuvo buenísimo laburar fuera del estereotipo, como que logra hacer otra representación fuera la idea de visibilizar lo que sucede ahí afuera, de poder traer una foto que es una foto que no necesariamente muestra la cárcel desde el lugar que lo muestran los medios masivos, desde el lugar de oscuridad de esa cárcel, sino que pueda haber una foto desde un lugar creativo de ellos, desde un juego, desde una sonrisa, desde un tatuaje, un cielo, como que fueron libres en exponer lo que ellos veían ahí adentro. Nunca la consigna de nosotros fue retratar la cárcel, eran como consignas más abiertas, les traíamos consignas técnicas y ellos iban viendo. Por ejemplo, el primer plano, bueno que decidimos hacer de ese primer plano, pero no hay fotos que intenten retratar lo que es el penal, ni al servicio penitenciario. No es un libro de denuncia tampoco, es un libro muy artístico, desde el sentido que se les dio la posibilidad a cada uno de que explorara lo que quisiera fotografiar.

E: – ¿Si tuvieses que definir el trabajo como documental, artístico o documental-artístico, que dirías?

MJ: –Nos pasó con el libro y con el corto que hicimos, que había una política al laburar en la cárcel, de no querer juzgar, con todo lo que implica la cárcel. Y como ya están en un juicio permanente, nosotros no buscamos con nuestras producciones hacer un juicio de qué es una cosa o la otra, entonces, hay fotografías que están tomadas desde lo documental, inclusive desde la denuncia, algunas, y otras que son mucho más libres y pueden verse como artísticas. Creo que eso queda más al criterio de quien mira el libro o de quien va a leer el *fanzine* que terminamos de editar.

E: –¿Van a sacar un *fanzine*?

M: –Si está imprimiéndose, lo sacamos mañana. Queda como a juicio de otras personas, me parece que desde nosotros decir si es documental o artístico es como ponerle una etiqueta a algo que nunca pretendimos hacer.

E: –En general es como una discusión...

MJ: –Sí, o sea yo creo que si alguien lo quieren mirar como un libro documental, sí es un libro que está hecho en el territorio y documenta un momento histórico cuando laburamos en la Unidad 46, que estaba conformada por hombres y mujeres que compartían un taller. Documenta esa experiencia de compartir ese espacio, el trabajo de Rancho, documenta la miseria del penal donde las condiciones son...

E: – ¿Cómo son las condiciones de ese penal en particular?

MJ: –Son pésimas. En ese momento no tenía tanto hacinamiento como tiene ahora. Ahora está mucho peor. Es un penal, no hay nada, hay una escuela donde no entra ni el veinte por ciento de la población, el servicio de salud no funciona.

E: – ¿No tienen intimidad?

MJ: –No tienen intimidad, los espacios de intimidad son súper precarios, no hay espacios educativos formales más allá de la escuela, la mayoría de estos pibes no conoce a sus defensores, no sabe bien por qué está preso, si es justo no, si va a salir, están muy a la deriva. Y documenta eso un poco el libro, uno por ahí ve la primera imagen y te centrás en la foto de la chica mirando a cámara, pero de fondo tenés esto.

E: –Esa imagen no la sacaron con estenopeica ¿no?

MJ: –No, esta es una foto digital, pero bueno te podés centrar en mirar la imagen de ella como desde la experimentación artística, con el juego, pero de fondo está esto que no hay un toldo, esta es la sala de visitas, donde vienen niños, familiares, y el único toldo que hay es esto, frazadas, hechas con el alambre, entonces uno lo puede mirar como una foto documental o artística. [Muestra una foto.] Esta foto está al revés, si vos la mirás pareciera que ellos están arriba de las rejas mirando hacia adentro, fue una decisión, pero en realidad la foto está tomada desde abajo, son sus caras y está tomada desde abajo, pero bueno la pusimos en el libro así, para que pareciera que ellos están desde afuera mirando hacia adentro.

E: – ¿A las chicas las trasladaron a otros penales?

MJ: –Sí, las trasladaron al lado, que es otra unidad, la 47. Y ahí dejamos de tener contacto. Ahora tenemos algo de contacto, pero ya no pudimos seguir laburando con ellas. Y con algunos de los chicos sí seguimos laburando hoy, pero ya no con todos, trasladaron a muchos, este año fue tremendo.

E: –**Y según lo que ellos les contaban ¿qué significaban los espacios del taller?**

MJ: –Para ellos Rancho, es como... todos los pibes en el penal tienen un discurso como medio armado, entonces siempre Rancho es como el espacio donde se sienten libres, que no es cárcel, el espacio donde se olvidan que están ahí, el espacio donde van a aprender, siempre para ellos es un espacio muy positivo, valorado así. Nosotros creemos que, también, nuestros talleres no están dentro de la educación formal, entonces no son talleres que les dan beneficios a los chicos para acortar la pena ni nada, les puede servir como conducta para mandar algunas cartas al juez, pero no es que está avalado por el ministerio ni nada, entonces como que de verdad creemos que los que están ahí es porque de verdad quieren ir.

E: – **¿Cuántas personas son participando?**

MJ: –Son distintos procesos, han habido talleres de más de cuarenta, este año y el pasado, por decisión nuestra, estamos trabajando con grupitos más chicos, porque era insostenible, se nos descontrolaba todo. Creo que habrán pasado doscientas cincuenta personas por los talleres de Rancho.

E: – **¿Usaron filtros o luz dirigida como recurso técnico y artístico?**

MJ: –No, usamos las cámaras, trajimos trípodes, que tampoco resultaron demasiado porque se nos quedó pegada una tuerca enroscada al trípode y nunca más pudimos enroscarla al resto. Le pusimos tuerquitas y tornillos a las camaritas. Llevamos algunas cosas para hacer unas escenografías, por ejemplo, telas, bueno, objetos, llevamos –una vez, en un otoño– muchas hojas para hacer otros ambientes que no prendieron tanto, prendieron primero, a nivel experimental, pero después no.

E: –**Claro, porque también es un poco esto, de buscar algo distinto en un lugar que siempre es el mismo.**

MJ: –Sí, es que eso era lo complicado, hay un texto que lo escribimos juntas, con Celes y con Ale Marín, sobre fotografía estenopeica, a partir de las experiencias, nosotras no hacíamos fotos todavía. Escribimos este texto de la experiencia de “Luz en la Piel”, de las chicas en Ezeiza, que se llamaba “De todas y de ninguna”, que era esto de pensar lo colectivo en las fotos y esto de reinventar. Porque no es una vez sola, sino durante un año,

reinventar una cocina, sino decir “Tomemos fotos de este patio y hagamos que no sea el mismo patio”, ese día, y el otro, y el otro, donde vos laburás en el mismo espacio y tenés que recontra ingeniártelas para que el espacio parezca un montón de espacios, está como ese desafío. Como que no podés laburar paisajes por ejemplo, que, si podés, hay en el libro, pero bueno, son siempre igual. Había un rebusque, por ejemplo, en una clase uno descubría que saliendo de la reja, proyectando hacia acá y poniéndose hacia la cocina era una foto distinta, nunca nadie había tomado una foto así.

E: – ¿Cómo te sentís vos, como tallerista, no estando privada de tu libertad yendo a la cárcel? ¿Sentís que hay diferencia entre estar afuera y adentro?

MJ: –Yo creo que en esta cárcel es como que, pareciera, que mientras uno va llegando ya se va acercando, hay como una preparación tipo simbólica, física, que tiene que ver con el tránsito, de ir ahí, que nosotros vamos desde Capital y llegás a Suárez en el tren, después tomás un bondi, y el bondi ya no te lleva a la entrada del penal, entonces te bajas como en un descampado, abajo, en la ruta, tenés que caminar un kilómetro y medio por un camino hecho mierda, donde está la quema de plásticos que hace la gente, los cirujas del CEAMSE, entonces como que ya llegás, hay humo, hay muchas ratas, caminás, hay muchos pozos, olor a descomposición, llegás al penal, es como que es todo muy precario, y hay una violencia en ese tránsito, que un poco te prepara para llegar al penal. Donde, el penal es un espacio de mucha violencia, de mucha precariedad, de condiciones como... que no esperas que un ser humano tenga que vivir así. De mucha, como contingencia, nunca sabés lo que va a pasar, siempre vas pensando que vas a dar el taller, pero en realidad no sabés si lo vas a dar hasta que estás “dando” el taller. Porque siempre hay mucha arbitrariedad, no sabés si te bajan un pibe o no, a qué hora te lo bajan, que te basurean y no te dejan entrar el material que trajiste para laburar, o sea, siempre esta eso, así, difícil. Entonces, una no va relajada, siempre fuimos muy tensas, en el sentido de que, bueno, tenés [que poner la] cara de piedra y pelear para poder encontrarte con los chicos. Y después, el espacio de trabajo en Rancho Aparte, en los talleres, siempre lo sentí muy cómodo, muy cuidado. Un espacio que los pibes y las chicas cuidaban un montón. Y también tuvimos que trabajar el cuidado del espacio ese, como construirlo con “Bueno, acá no se fuma porro”, más allá de que alguien tenga o no tenga algo a favor del porro.

E: –En ese sentido ¿hay algo que se haya decidido no mostrar en las fotos?

MJ: –No, nunca se fotografió algo que después hayamos decidido no mostrar. Obviamente, hay una decisión de qué mostrar o no mostrar en el libro, pero no pasa por la censura creo, o por el miedo a no mostrar nada. Como que se intenta mostrar todo, como lo que está en el libro de foto estenopeica hasta la idea de hacer un registro de lo que pasaba en los talleres.

Y de contar cómo construíamos el baño en el laboratorio, hay una idea en el libro y en la muestra, de no solo mostrar la parte artística o del taller, sino también pensar en el impacto social y en el impacto que hay al hacer un taller.

E: – ¿Y qué postura tienen respecto al impacto social de las imágenes?

MJ: –O sea, creemos que estos talleres ayudan, ayudan en el sentido de que son transformadores para nosotros, en el sentido de personas que no estamos presas y podemos hacer una actividad. Siempre te preguntan si crees que esto transforma a los pibes del penal, en realidad no sé, no es nuestro objetivo transformar a los pibes del penal, pero sí estoy segura de que nos transformó a todas nosotras, en cómo nos pensábamos a nosotras mismas, en cómo pensamos la justicia, en cómo pensábamos que era una pena en la cárcel, en cómo pensamos la población que está dentro de la cárcel, eso sí fue transformador para todos nosotros, como individualidades digo. Después, creo que hacer estos talleres ayuda a visibilizar que lo que pasa ahí adentro, no es solo lo que muestran los grandes medios, sino que hay un montón de experiencias productivas, súper activas de los pibes. Que, adentro es la vida real, no es que hay una subcultura, con un sub lenguaje, con una sub economía, y esta idea de que todo lo que sucede ahí adentro está *guetizado*. Como, en realidad, lo que pasa ahí adentro es lo que pasa afuera, por ahí potenciado, porque está en el encierro, pero dentro del penal circula todo lo que circula afuera. Digo, políticamente, económicamente, si afuera esté todo mal, adentro esté igual o peor, no es que se vive en una burbuja, entonces, nuestra idea de ir al penal y después poder hacer un libro o una muestra, que después quede afuera del penal. Y lo mismo poder llevar adentro otros artistas, como eso, siempre barrer esa frontera. Creo que el impacto social que tiene es eso, deconstruir la idea de la “cárcel gueto” y deconstruir la idea de que la sociedad somos los que no estamos en la cárcel. Como volver al punto cero, donde la sociedad somos todos y que la cárcel es una forma más de padecimiento y de exclusión, así como son las villas, como son las fronteras físicas, económicas. Ese es un poco el objetivo, como laburando en el territorio.

E: – ¿Por qué decidieron llamar “Rancho Aparte” por un lado, al colectivo? ¿Y Cajas Rebeladas al libro? ¿Ese nombre lo decidieron entre todos?

MJ: –Rancho Aparte lo decidimos entre todos, hay dos ideas una que es “Rancho Aparte” que surge en un pabellón, porque sólo querían laburar ellos, como que el taller era el taller del Pabellón 5 y de las chicas, pero no de otros pabellones. Entonces había una cosa de territorialidad interna, de “hacer rancho aparte” con otros presos. Nosotros, construimos con ellos ese nombre, pero no en ese sentido, sino tratando de “pensar en rancho aparte” de las lógicas más verticales, más violentas, dentro del penal, poder pensar como un espacio

aparte de las lógicas impuestas dentro de una cárcel. Esto de que los chicos te dicen “cuando vengo a Rancho me olvido que estoy en una cárcel”, bueno, un poco esa es la idea de rancho aparte. Que tiene que ver con hacerle frente a esas lógicas, pero no con estar aparte de otras organizaciones, porque también pasó eso “che, ustedes se llaman Rancho Aparte: todo mal”, y no. Y después de revalorizar la palabra “rancho” que, dentro de la cárcel, el rancho es el compañero, es donde comes, el lugar donde dormís, como que tiene muchas significaciones, entonces, estaba bueno pensar como que el espacio nuestro de militancia también era un rancho en ese sentido positivo. Y después, “Cajas ReBeladas”, la idea es como una metáfora, es como mostrar la cárcel como caja y cómo el proceso de fotografía logró revelar cosas que sucedían ahí dentro. Desde lo que sucedía más a nivel documental y a nivel más subjetivo, como esa comparación entre la cajita y la gran caja que es la cárcel. Y la cuestión de “Rebeladas” pensando también en revelar como mostrar, y, también, en “rebelarse”. Por eso el juego con la “B”, también, como desde un lugar que uno piensa que es una caja, que tiene algo básico, que es que está cerrada, que tiene paredes, puede rebelarse, salir de eso, develar. Esa es la idea de la muestra y del libro.

E: – ¿Por qué participaba sólo el Pabellón 5?

MJ: –Eso es una decisión del servicio, no nuestra, quiénes participan en cada actividad. Ha cambiado mucho la cárcel, en su momento solo podíamos trabajar en el Pabellón 5, que era un pabellón de conducta, que eran pibes que estaban tal vez hace más tiempo, que casi todos estudiaban o trabajaban, ellos mismos se definen como que en ese pabellón no había “berretines”, no había “lacras”, no había nada de lo que está mal visto dentro de la cárcel. Hay un pedido nuestro desde el principio, que es no trabajar con gente que esté con condena o procesos por violación. Eso siempre se respetó, espero. Y después fuimos entendiendo que hay cosas que deciden ellos, nosotros siempre hubiésemos querido trabajar con más pabellones, pero para ellos siempre fue un espacio ganado, como pabellón, un espacio como de poder, de tener ese taller y sostenerlo ahí. Y después muchas lógicas internas que tienen que ver con referentes de cada pabellón.

E: – ¿Y podían participar todas las chicas?

MJ: –Y las chicas eran muy poquitas, eran 450 pibes y las chicas eran 35/40. Invitábamos a todas y bajaban algunas. Las chicas nunca estuvieron muy organizadas, siempre se veía que dentro de las actividades eran más vulnerables, inclusive entre ellas, había menos fortalecimiento de sus grupos, estaban siempre más a la defensiva que los varones.

E: –¿Había chicas embarazadas?

MJ: –Sí, hubo chicas embarazadas.

E: – ¿Y elegían representar temas como la maternidad?

MJ: –No, creo que en el momento de fotos no. No hubo panzas en ese momento ahora que lo pienso.

E: – ¿Hay algún pabellón de máxima seguridad en ese penal?

MJ: –No, ese penal no es de máxima, está la Unidad 48, que es un penal de máxima. Hay ordenamiento como en todas las cárceles, está el pabellón de cristianos, de conducta, de estudiantes, como que están separados, depende también [de] las conductas que tengan, vos sabés que la persona está presa y lo llaman de tal pabellón, alguien que tiene conocido adentro. Pero no es un penal de máxima.

E: – ¿En general sólo trabajan con este pabellón de conducta?

MJ: –Hasta el 2016 que estaban las chicas trabajamos sólo con ese pabellón, que es el 5. Después trasladan a las chicas, desarman la parte de los varones, cambian los referentes y ahí empezamos a trabajar más dentro del penal, había algunos referentes de los pibes que elegían trabajar casi siempre en el 5, o había algunos que estaban en el 5, o, si los trasladan de pabellón, pero lo seguían pidiendo a un pibe aunque no estuviera en ese pabellón. Igual ya cambió un montón. En su momento, cuando llegamos al penal venían veinte pibes, que todos eran alfabetizadores en braille, o hacían un taller, o laburaban dentro del penal, o trabajaban con la huerta, o con animales.

E: – ¿Hay más talleres dentro?

MJ: –En ese momento estaba la UNSAM haciendo talleres de alfabetización. Va cambiando todos los años.

E: – ¿Los talleres son remunerados?

MJ: –No, los trabajos dentro del penal sí, que esa es la gran diferencia también con los penales federales, acá todos los pibes laburan y no se les paga.

E: – ¿Están obligados a trabajar?

MJ: –Sí, les ayuda en su puntaje de conducta, hay una carpintería, hay talleres, es todo muy autogestivo. Cada uno gana espacios de poder, y hacés tu taller de *souvenir*, y la familia te trae los materiales, y lo hacés y vendés. No sé, nosotros estuvimos apoyando en su momento un taller textil, pero entramos como eso, no es que podíamos entrar formalmente la plata ni decir que las chicas cobraban por eso, entonces por ahí tenías que

traerles productos, como productos de limpieza, cosas personales, o traías comida, yerba, lamparitas o cosas que les servían a ellas.

E: –Claro, ¿hay momentos en que salen de las celdas cuáles son, por trabajo, comida, por los talleres?

MJ: –No, la comida es adentro. No salen, tienen un “desengome” –desengome le llaman, engomarse es estar preso–, así lo llaman. Y tienen un desengome a la mañana, de las nueve hasta el mediodía, después, de doce a dos y media están adentro, y después abren de nuevo de dos y media hasta las seis de la tarde.

E: – ¿Ellos no tenían salidas transitorias?

MJ: –Algunos sí, algunos tenían algunos beneficios con derechos, pero no, la mayoría de la gente con la que trabajamos fueron personas que estaban todo el tiempo adentro.

E: – ¿Cuál es la diferencia cuál es la diferencia más grande de esta dependencia provincial y una federal? ¿Tienen otras reglas?

MJ: –Si, son leyes distintas, la federal, la ley nacional es la 24.660, que tiene cosas muy espantosas, que limitan un montón las salidas transitorias, las cuestiones de conducta. Y después está la 12.246, que es la ley provincial de ejecución de la pena. Hay cosas que son como macro, pero después hay cosas distintas en lo que regula, por ejemplo, el trabajo, la educación, y que es mucho más precario en la provincia. Por ejemplo, en la cárcel federal todo lo que es el trabajo está organizado por un ente que es el Ente Cooperativo Penitenciario, el EnCoPe, que es como una administradora del laburo, entonces te puede venir una empresa, una fundación que ofrece laburo, pero después esa plata se reparte, o sea, un preso trabajando en la cárcel federal cobra un salario por lo que hace, en la cárcel provincial hay algunos organismos, pero no hay formalidad en eso. Y después, al haber menos instituciones adentro, yo creo que eso les permite a ellos, al servicio, moverse con mayor impunidad. No tiene muchos ojos puestos encima. Y las cárceles de [la] provincia están más sobrepobladas, tienen menos infraestructura, está la gente más pobre, pensá que por un delito económico, son distintos tipos de delito, más allá del lugar donde lo cometiste, los delitos de lesa humanidad, la mayoría de esa gente están en cárceles federales.

E: –O no están en cárceles.... [risa].

MJ: –Claro, vos vas a Devoto y la población es distinta, son personas que están por otras cosas, en la provincia está el pibe chorro. Están porque afanaron un celular o estaban en la villa y los agarraron porque los tenían que agarrar. No hay... termina siendo una escuela del

delito ahí adentro, pero como que tienen menos ojos. Vos vas, por ejemplo a Devoto, y alguien que hace la visita puede ser un profesional o alguien con cierta influencia, son otras condiciones, entendiendo igual que la cárcel está llena de gente pobre. Es la criminalización de la pobreza, y cada vez más, la respuesta hoy del Estado es construir más cárceles y endurecer las penas, no hay una respuesta de tratamiento dentro del penal.

E: – ¿Creés que hubo una búsqueda particular en las fotografías de los detenidos y detenidas?

MJ: –Hubo chicas que laburaron el autorretrato, o en preparar a otros para tomar las fotos, como que les gustaba mucho tomar la imagen y verse en alguna foto impresa, de chicas que por ahí estaban hace tiempo y no podían verse... Vos pensá que ahora, tal vez desde el año pasado existe, ellos pueden tener, no legalmente, pero pueden tener un celular que les saque una foto. Pero antes no. En ese momento había alguno de los chicos o chicas con celulares pero eran los celulares que no toman fotos. Entonces, poder tener una foto de ellos mismos, de su cuerpo, de su cara, era algo que para algunos era una manera de auto-registro, de reconocerse, había una búsqueda desde ese lado. Tal vez no tanto desde lo artístico, sino de ese autoconocimiento. Después, una señora, que no terminó el año con nosotros, tomó muchas fotos de espacios del penal, ella hizo una búsqueda re loca, como de mucho tiempo de exposición, esta parte de blanco y negro la hicimos en invierno, entonces hacía muchas fotos de interior que tomó en la celda, en el pabellón de ella y acá en el SUM donde trabajamos. Hizo búsqueda más de espacios de luz y sombra, la verdad nunca le preguntamos por qué hacía esas fotos. Y después creo que cuando uno ve... la pregunta de por qué hay tantas fotos del cielo, de tomar la foto hacia arriba, que hay un montón.

E: –Sí, y no sólo de este taller, sino que es algo que se ve...

MJ: –Si, es como también eso, intentar hacer la foto como si no fuese una cárcel, de hecho en el patio del SUM nosotros pintamos dos murales, que ya están viejos, como que ya se les fue el color, pero elegían mucho como escenario el mural, como de hacer que no apareciera la foto con la cárcel. No sé si es tanto como la pregunta que vos me dijiste antes, que hay gente que no quiere aparecer en la cárcel, pero tampoco es que elegían la cárcel como escenario, como quizás esa era una búsqueda más nuestra, por ejemplo, hay una foto del SUM con una olla, más documental si se quiere.

E: – ¿Tuvieron algún criterio cuando hicieron la selección, para elegir las fotos?

MJ: –Supongo que sí, yo no hice la selección, hay un grupo que hizo todo el libro y curó la muestra. Yo a eso no me dediqué tanto.

E: – ¿Vos fuiste una de las talleristas?

MJ: –Sí, junto con Celes fundamos Rancho, no la que hice el libro, no soy fotógrafa. Es lo que te hablaba antes, cuando llegué a Rancho venía como de un lugar más político, por querer laburar en la cárcel donde me interesaban otras búsquedas, no lo artístico, donde me sorprendió mucho como una transformación interna, “Mirá el arte, lo que construye, en mí, en los chicos”. Hay una sorpresa por un lenguaje que no descubrieron solo los chicos del penal, un nuevo lenguaje que descubrimos todos. Cómo a mí me cambió la cabeza laburar desde el arte en el penal, abrió cosas que la palabra no habilitaba ni en pedo. El primer año, que yo te decía que pasábamos películas, y para documentar, y ellos hablaban de un tema, sólo hablaban cuatro que adentro de los pabellones eran los que tenían habilitada la voz. Y el resto silencio, o una palabra cada tanto. Las chicas hablaban menos. El que gritaba más fuerte se le escuchaba más la voz, el que tartamudeaba no hablaba nunca. Y cuando empezamos a descubrir el lenguaje artístico hablaban todos por igual y hablaban con mucho más contenido aquellos que no hablaban, eso fue lindo, ir descubriendo. Sin duda fue un proceso de aprendizaje gigante para todos.

E: – ¿Cuántos son en Rancho?

M: –Ahora somos diez personas, de los que empezamos en ese momento quedamos dos.

E: –¿De dónde se conocían?

MJ: –Éramos amigos, de algunos lugares, uno de los chicos vendía pelis en algunas facultades, él conocía a la chica que hacía teatro, y nos conocíamos de miles de lugares, y él mandó un mail a muchas personas y así nos conocimos. Yo a Celes, que sigue siendo mi compañera de militancia, la conocí en la primera reunión de Rancho.

E: – ¿En qué espacio están militando?

MJ: –Militamos en Rancho, es una militancia social desde la organización. Y después conformamos con otras organizaciones y cooperativas, la Red de Cooperativas de Organizaciones en Contexto de Encierro, esa la formamos en 2015, y esa está buena porque venimos trabajando en red, estamos con “Yo No Fui”, con otros espacios, en reverdecer, otros espacios, con talleres de huerta que son otros espacios de la UBA de Agronomía, con la Cooperativa Esquina Libertad, que laburan gráfica en Devoto.

E: –¿Cómo surgió tu interés por la cárcel?

MJ: –Siempre milité en barrios, por ejemplo, como que había un interés de trabajar en una cuestión social, se deriva... Mucho más, por ejemplo, en Chile militaba en espacios de lucha

por la vivienda, como mucho más así, en cooperativas de vivienda, organizados desde ese lugar. Después vine acá y estuve como, no sé, empezando a conocer, vos te trasladás a otro país, en algunas villas, ayudando en talleres, merenderos, como acompañando en algunos espacios así. Y cuando este compañero dice lo de la cárcel, digo 'wow', es como un territorio que tiene características re similares a todos esos otros espacios. Hay poblaciones que son las mismas, o sea, en José León Suárez la cárcel es, posta, es el patio trasero de las nueve villas que están alrededor del [Río] Reconquista. No es que hay gente... No está construida una universidad, está construida una cárcel. Es el horizonte más cercano de un pibe, o sea, tiene el basural [...] Claro, la villa es La Esperanza, tenés "La Cárcova" todo eso, o sea, el patio de la villa es el penal. La construcción más moderna que hay alrededor es el penal. ¿Entendés? Que no se construyó nada y en el año 2006 lo que se hace ahí no es una escuela, no es un hospital, no: es una cárcel gigante. Que la construyeron ellos mismos, porque los albañiles que van... y después los del servicio, viven en la villa de enfrente. Es como una cosa, un patio trasero de la villa. Y, nada, salió esta idea de "Hagamos algo con ese penal...". La verdad, que nunca fue la idea desde el lugar como [de] morbo. Y siempre intentamos con Rancho como de construir eso. Hubo un montón de gente que nos escribió: "Che, me invitan para ir a la cárcel". ¿A hacer qué? Nunca hicimos la visita guiada al penal. Nunca nos interesó laburar desde ahí. Y tuvimos siempre mucho cuidado. Bueno, a veces cometimos algunos errores, lamentables, pero...

E: –Como todos, seguro...

MJ: –De conocernos mucho y que la gente que venía así como con ganas de sumarse a estar en Rancho, hacer un trabajo afuera, como en algún momento cuando ya sintiéramos que había X confianza, recién pudiera entrar al penal para laburar con esa persona. Es por el vínculo que se construye ahí adentro, como que los chicos están re a la expectativa de que venga alguien nuevo, y la verdad, que alguien venga y después de un día te diga [que se] siente mal o que no quiere o no puedo ir más, es como un bajón también porque construís un vínculo ahí adentro. Entonces, como cuidando eso también. Y cuidando... cosas que pasaron, de gente que entró al penal y tomó... que entró el celular y tomó una foto y la puso en Facebook: "Hoy estuve haciendo un taller en un penal". No. Nada que ver... no, no, no da, porque nosotros no publicamos fotos, ni con los celulares, no entramos los teléfonos. De última si vamos a subir fotos, que sean fotos que tengan un contenido de lo que estuvimos laburando. No una foto de la cárcel por la cárcel. No es la idea, ni de las producciones artísticas, ni del contenido militante. Hacer como una exposición de la cárcel de última, así...

E: –Sí, hay una idea, de eso, como de visita guiada...

MJ: –Existe, hay fundaciones, como la Iglesia misma, sí, que cae gente a conocer el penal. Ir como a cualquier lugar, no sé qué sentido tiene si uno no se compromete con algo. Para ganarse un sufrimiento al pedo, como que militan por morbo. La verdad debe ser terrible ir a visitar una cárcel solo por ir a visitar, y quedarse con la angustia. Nosotros invitamos sí, hicimos cierres de año, festivales, muestras, pero siempre tratando de articular, de que [a partir] de eso naciera un vínculo.

E: –**A nosotras nos interesa ver cómo eligieron representar la cárcel y no cómo es la cárcel. Digo, más allá de que uno haga un análisis de eso.**

M: –Cómo es la cárcel desde los que están adentro... la verdad es, que vos me decís que ¿tópicos se repiten? Por ahí el cielo, los tatuajes, pero por ahí, ser parte de una construcción nuestra qué fue el decirles “Dale, dejen de tomarse fotos de frente y vamos a experimentar. Pongan la cámara en el piso...”, como que hay una cosa guiada y después hay cosas que fueron como más inconscientes, o salieron más al azar que tomar una buena foto. Lo que hoy nos parece una buena foto que no sabemos si surgió desde un lugar buscado por ellos. Lo que sí es distinto de esta producción a otra, es que sabemos que cada foto fue construida, hay, si puede haber algo distinto: “Yo le quise tomar a esto”. O sea, es distinto a, tal vez, otras fotos. Y, por ahí, también lo interesante de entrevistar o charlar con alguien que la tomó puede ser, más allá de qué lo motivó a tomar tal foto, por qué lo hizo, puede ser más contextualizarlo: ¿qué significó la imagen para él?

Esta transcripción pertenece a una entrevista - realizada el 13 de diciembre de 2017- a integrantes de la agrupación Yo No Fui. Participaron de la entrevista la coordinadora Alejandra Marín y las ex detenidas Marta, Gimena y Reina.

E: –Primero, contame un poco cómo surge la idea de hacer el primer taller. Y después, cómo va surgiendo el proceso de empezar con el segundo.

AM: –El taller surge en 2008 con Guadalupe Faraj –ella es fotógrafa y poeta– y estaba haciendo un taller de poesía con Claudia Prado, que daba, en su momento, el taller de poesía con María Medrano. María Medrano es la coordinadora general de Yo No Fui. Y hablando con Claudia, que eran muy amigas, Guada le propone dar el taller de fotografía. A Claudia obviamente le encanta la idea. Bueno, se decide desde Yo No Fui hacerlo en la Unidad 31. Ahí Guada me ofrece arrancar el taller con ella, pero yo estaba dando un taller en lo que era la Unidad 20, que estaba dentro del Hospital Psicoasistencial Interdisciplinario José Tiburcio Borda. Entonces, ese año, yo no me sumé. Yo me sumo en el 2009. Y ahí medio fue como el surgimiento del taller. El primer año, Guada lo dio con Cecilia y trabajaban con cámaras pocket, con rollos de película analógica, cuando yo me sumo en el 2009 es que empezamos a hacer estenopeica.

E: –¿Y eso por qué? ¿Por una decisión?

AM: –Yo me dedico a la estenopeica, y venía trabajando dando talleres en el penal, daba estenopeica, y hace 17 años que yo trabajo en Ciudad Oculta, con chicos, que es donde yo empiezo a hacer estenopeica. Y me parece que es una herramienta que para trabajar en estos contextos es fundamental. Bueno, para mí es [una] muy buena herramienta. Con la estenopeica vos tomás todas las decisiones, desde la construcción de la cámara, qué película, qué formato. Entonces, te da una libertad y una toma de decisión que una fotografía analógica o digital no te da. Además, como vos tenés menos tomas para hacer, pensás muchísimo más qué foto hacer.

E: – ¿Fue una decisión trabajar con estenopeicas?

AM: –Sí, sí, fue una decisión desde el taller. No fue una imposibilidad. Fue una decisión absoluta nuestra.

E: – ¿Cuánto duró el proceso del taller hasta editar el primer libro?

AM: –Y, el primer libro se hace con el trabajo del 2008 al 2012. Se publica en el 2013. Y fue porque una de las chicas que venía al taller me hablaba todo el tiempo de que su cuñada trabajaba con libros, y que yo la tenía que contactar. Bueno, resultó ser que su cuñada era Eugenia Rodeyro, la socia de Julieta Escardo de “La Luminosa”. Y cuando yo la conocí a

Euge, le conté del proyecto y le pareció que era interesante. Lo hablamos con Julieta, y ellas querían... –más allá de la calidad del proyecto–, a Eugenia le pegaba personalmente por una cuestión de que su cuñada y su hermano estaban presos por una causa que no existía. Ahí surge la idea de hacer el primer libro, que es una recopilación del material desde el 2008... bueno, después fue 2009, porque terminó siendo sólo estenopeica el libro, del 2009 al 2012.

E: –Y después, ¿cómo surge la idea de seguir y hacer el segundo libro?

AM: –El primer libro es... las chicas hacen la Feria del Libro de Foto de Autor. En la Feria del Libro de Foto de Autor yo hice una clínica y uno de mis compañeros, Pablo, tenía una imprenta. Pablo me dice: “cuando tengas algún proyecto y necesites una imprenta, me llamas”. Y yo pensé que, como toda persona, estaba ofreciendo por ofrecer. Y cuando me siento a hablar en serio con Julieta la posibilidad de hacer un libro, le digo “Julita, nosotros no tenemos ni un centavo. Un libro es muy caro”. Me dijo: “hablemos con Pablo”. Le digo, “Pero pablo...”. “Él dijo que lo llamaras: hablemos con Pablo”. Pedimos una reunión con Pablo, y Pablo, sin saber qué le íbamos a ofrecer dijo que sí. Dice, “A mí no me importa, yo ya estoy arriba del barco”. Y es más, él quería imprimir más libros de los que nosotros imprimimos. Lo que hicimos fue imprimir los interiores con él. Lo único que pagamos de ese libro fue el diseño gráfico, y después, un grupo de cuatro encuadernadoras nos encuadernó gratis los primeros cien libros. Obviamente que “La Luminosa” no cobro un centavo, toda la ganancia del libro va para el taller, y después lo seguimos encuadernando nosotros acá en el taller de encuadernación. Entonces, ese libro, al empezar a venderlo, y volver plata al taller, nos dio como un margen, y somos todas como demasiado fetichistas con los objetos y los libros. Y siempre fue la idea como, bueno... en la medida de lo posible juntar plata para un segundo libro, que no sabíamos qué iba a ser. En la presentación del primer libro, Cristina Fraire, que era en su momento la Coordinadora del área de Fotografía del Centro Cultural Haroldo Conti, conoce el proyecto, le gusta y nos ofrece hacer una muestra en el Conti. Pero lo que nos dice es que ella no quiere que nosotros editemos el material y que hagamos la muestra, sino que produzcamos la muestra en conjunto con ellos. Entonces, durante un año y medio estuvimos trabajando, haciendo lo que después fue la muestra “Iluminaciones”. En ese momento teníamos la financiación del Ministerio de Seguridad, y dentro del convenio del Ministerio de Seguridad, había un porcentaje que te daban al final del proyecto para “eventuales”. Y con esos “eventuales” lo que hicimos fue, de vuelta con Pablo, imprimir los interiores de “Iluminaciones”. Es un libro más chiquito, más finito y ese, desde el primero, está encuadernado acá.

E: – ¿Todo el trabajo fue en conjunto con las chicas?

AM: –Sí, la que encuaderna Iluminaciones es Reina, y yo. Los primeros los hice yo, pero la que encuaderna es ella. Vamos haciendo a demanda. Tenemos los interiores, y a medida que se va vendiendo vamos haciendo de a diez. Y este sí, ya financiado por nosotros. O sea, el Ministerio de Seguridad puso la plata para los interiores, pero ya después, todo el resto, el pagar la encuadernación, porque cada vez que se hace un encuadernado se lo paga y todo, eso ya lo financia el mismo taller, con la venta de los libros.

E: –Claro, la primera venta ya les había dejado un margen.

AM: –Claro.

E: –Vos me decías que también trabajabas en otros lugares. ¿Qué particularidad tuvo para vos pensar en un taller dentro de la cárcel de Ezeiza?

AM: – ¿Qué particularidad tuvo cuando empecé?

E: –Sí, claro. ¿Cómo fue pensar un taller ahí dentro?

AM: –Por eso te pregunto, ¿cuándo empecé o después?

E: –Bueno, si querés contar un poco el proceso...

AM: –Cuando empecé era un taller más, no lo pensé con su particularidad, de la misma forma que no lo pensé cuando fui al penal de hombres. No fue algo consciente. Yo venía de trabajar en Ciudad Oculta, y era como “Ah, bueno, ¿trabajás en situaciones complicadas? Vení al penal”. Y yo, como que nunca me generó ni miedo, ni prejuicio. La verdad es que al principio fue un taller más. Hoy en día no es un taller más. Si me preguntás, no tendría que haber sido nunca un taller más, pero bueno, uno hace como un proceso.

E: –¿Por qué decís que hoy no? ¿Qué fue cambiando?

AM: –Porque hoy conozco la situación de los penales desde otro lado. Que tampoco se le puede pedir a una persona que no entró a un penal lo sepa, porque por más que te lo cuenten, hasta que no lo “vivís” –entre comillas– no podés saberlo, y porque uno... no sé si todos, yo por lo menos sí... también tiene que ver mucho con Yo No Fui, uno se compromete desde otro lado. Hoy lo considero un espacio de militancia. O sea, yo daba un taller de fotografía, y ahora yo sé que estoy en una organización que es social y política. También Yo No Fui fue cambiando ¿no? Pasaron muchísimos años y la organización es distinta...

E: – ¿Dentro del penal confluyen muchos talleres?

AM: –Y el año que viene vamos a tener veinticinco talleres. Es como que la situación cambió mucho. Cuando yo empecé eran cinco y era todo autogestivo y sin sueldo, sin nada. Ahora todos los que dan talleres cobran. Como toda una estructura, pero desde la construcción del taller de un penal uno sabe que, al no ser del Servicio, el espacio que se genera es distinto con las chicas y con la relación. Vamos ahí a construir entre todas, no es que uno a va a dar un taller, se construye una relación y un espacio de pertenencia, que es medio difícil, por lo general, es medio difícil dentro del penal tener un espacio de... eso igual te lo pueden contar mejor ellas. Pero es generar una relación que va a durar, va a persistir en el afuera cuando salgan, esto es lo que se logra después en los talleres afuera.

E: –**¿Las chicas que participaron en el taller dentro del penal lo siguen haciendo cuando salen?**

AM: –Muchas sí. Nosotros ahora estamos dando talleres dentro del marco de Argentina Trabaja y son 100 chicas las que participan. Está bien que tenemos más de diez años de dar talleres en penales.

E: –**¿Con quienes participan en Yo No Fui tienen reuniones regulares?**

AM: –Sí, tenemos asambleas, tenemos reuniones docentes, y después hay reuniones constantes, mas chiquitas. Pero en las que nos juntamos todos es la reunión docente y la asamblea, que es una vez al mes. Y Yo No Fui es un grupo interdisciplinario, hay asistentes sociales, hay psicólogos, hay abogados, y también trabajamos siempre en pareja pedagógica, no vamos solos al penal, siempre vamos de a dos. Cualquier problemática que aparece con las chicas, apenas salís del penal [lo] hablás. Trabajamos en red, Yo No Fui no trabaja solo. Trabajamos con el CELS, con la Procuración, con los Ministerios, cualquier problema que pasa, estamos ahí hablando con quien sea necesario para solucionar los problemas. Por eso digo, es más que un taller. Uno antes iba, yo antes iba y daba el taller... Uno se involucra de otra forma.

E: – **¿Creés que existe alguna particularidad de la cárcel de Ezeiza, en relación a otras cárceles?**

AM: –Yo di taller en la de Ezeiza, bueno, en al Unidad 20 es totalmente distinto. Y después en la de Suárez. No tienen nada que ver los penales de provincia con los federales, la seguridad es otra.

E: – **¿Es más o menos la seguridad?**

AM: –Menos, como que se puede hacer cualquier cosa, entra mucha más droga, hay menos plata, menos presupuesto. Entonces las pibas viven peor, es de terror, las

condiciones edilicias son pésimas. Dentro de todo, la de Ezeiza, con todo lo malo que tiene, es mejor.

E: – ¿Es distinto el acompañamiento de la institución para realizar los talleres?

AM: –Más o menos. Nosotros desde abril del año pasado no podemos dar taller de fotografía en Ezeiza y en Suárez sí. Yo, cuando di en Suárez, hasta di taller dentro del pabellón. También es como que no están acostumbrados, entonces es como que vos le vas pidiendo y ellos te dicen, y después de repente retroceden, pero en principio podés hacer más cosas de lo que pensás. Tenés cero presupuesto, trabajás en una cocina donde hay una pérdida de gas, donde no tenés agua, donde te encierran con un candado y quedas ahí encerrada, pero podés dar el taller. Por eso digo, a nivel de seguridad es cualquier cosa, pero son talleres...

E: – ¿Cómo fue el proceso para poder ingresar al penal de Ezeiza?

AM: –Eso es a través de la organización de Yo No Fui. Yo ya no me ocupo de eso, esa es María, es una relación institucional desde Yo No Fui.

E: – ¿Existió alguna limitación respecto a qué mostrar?

AM: –Sí. Te dejan trabajar sólo en el área de educación, en el patio del área de educación con las chicas que participan del taller.

E: – ¿Y cualquiera puede participar del taller?

AM: –Sí, nosotras no poníamos restricciones.

E: –Sí pero, ¿desde la institución?

AM: –No. O sea, si llega a haber alguna restricción vos no te enterás, porque las chicas tienen que presentar... ¿Cómo es que se llama lo que presentan cuando quieren participar de un taller? Las chicas sacan una audiencia que se la mandan a educación y ahí educación, según la disponibilidad del taller, si hay cupo o no, como que lo van... Entonces si una chica sacó audiencia y ellos no le quieren dar el permiso, vos no te enterás. Vos desde el taller no das restricción. Puede ir cualquier chica de cualquier pabellón. Es más, ha pasado que chicas, que en los pabellones tienen problemas, se pelean o algo, vienen a los talleres y en los talleres no se pelean. Se sabe que hay un código, de que dentro del taller no hay que hacer quilombo, porque si no ponés en riesgo el taller. Y es un espacio donde uno sale a despejarse, a hacer otra cosa distinta. O sea, la apropiación del espacio también es muy importante de parte de ellas. Digo, desde el Servicio siempre te ponen trabas, vas y te dicen "hoy las chicas no van a salir". "¿Y por qué?". "Porque no quieren

salir". Y después te das cuenta de que te estaban esperando para sumarse a la actividad y no les salió la boleta. Porque ellos tienen que hacer una boleta que la llevan al pabellón. Ellas, si no quieren, tienen que firmar poniendo por qué. A veces, todas esas negativas te vienen firmadas con la misma letra, y vos decís... es la celadora que las firmó. Entonces, nosotros lo que hacemos es tener los teléfonos de los pabellones y si nosotros, por alguna razón no vamos, avisamos. Entonces las chicas saben que si nosotros no avisamos que no vamos, ellas tienen que reclamar esa boleta para salir. O llegás al penal –que son dos horas de viaje– y te dicen “ay, no hay luz, no podés dar el taller”. “¿Pero si no van a tener luz en el taller, en el pabellón, o lo que sea, y yo trabajo en un patio?”. “No, no hay luz, no podés entrar”. Digo... como cosas así. Tienen una lógica que es tratar de desgastarte y que no vayas más, entonces el laburo de uno es ir y persistir. Yo voy igual, entonces se cansan de que vos estés.

E: –Vos mencionabas que trabajar con estenopeica fue una elección ¿cuáles son sus límites y potencialidades? ¿Las chicas conocían lo que era una cámara estenopeica?

AM: –Bueno, al principio no te creen. Hasta que vos no generas una experiencia y que ellas vean por ellas mismas que sí funcionan, no te van a creer. Pero eso le pasa a cualquier persona: si yo vengo con una cajita de fósforos y... mi papá no me creía cuando empecé a hacer eso. ¿Por qué ellas van a creerte?

E: –¿Y respecto a las limitaciones o potencialidades, en relación a otras cámaras?

AM: –A mí me parece que el dispositivo en sí, por lo que yo elijo hacer estenopeica, es que no tenés ningún tipo de limitación. La limitación es la que vos te pongas a vos mismo porque vos seleccionás. Esto que te decía, el formato, el tipo de cámara, el tipo de... –entre comillas– de “lente”, porque la cámara no tiene lente, el ángulo de visión.

E: –¿Se trabaja con rollo dentro de las cámaras?

AM: –En el taller, nosotros trabajamos por lo general con rollo, porque es más fácil, porque no podemos tener laboratorio.

E: –Ah, ¿no se revela ahí mismo?

AM: –Al principio podíamos transformar lo que era la peluquería en laboratorio, pero después no nos dejaron, entonces pasamos a rollo. Si tenemos espacio para tener un cuarto oscuro, hacemos con papel, pero...

E: –Y cuando se hace a rollo, ¿vos las revelabas y después las llevabas al taller?

AM: –Sí, pero eso es como cualquier taller.

E: –Sí, bueno, pero el proceso de revelarlas es interesante.

AM: –Pero es lo mismo, no tenés cuarto oscuro. Es lo mismo, necesitás cuarto oscuro.

E: – ¿Ellas armaban sus propias cámaras: un proceso de construcción ahí mismo?

AM: –Sí.

E: – ¿Y cómo fue la recepción del taller?

AM: –Teníamos lista de espera. El primer día que fui yo a dar una charla como más teórica sobre lo que era la estenopeica, había como treinta chicas. Ahí me acuerdo que estuve una hora hablando de lo que era la estenopeica, explicando, y de repente, esto que vos me decías... Después de una hora, una chica... yo estaba con una cámara mía que era una lata y la piba me dice “¿Y la cámara?”. Y le digo “Es ésta”. Y me dice, “No, no, eso es una lata”. Y me hace así, como que yo no entendía. Le digo: “sí, pero es mi cámara”. Y me dice “No, no, eso es una lata”. Y hasta que no sacó las fotos no me creyó.

Ahí cuando empiezan a ver que realmente funciona, y empiezan a entender un poco más cómo es que funcionan, y empiezan ya a proyectar una imagen, y pensar qué quieren hacer, esa búsqueda es igual a la de cualquier taller. Lo que le pasa a cualquier persona. Lo que sí cambia es que no es un taller donde hay... porque lo que suele pasar, también lo que vos evitás con la estenopeica, por ahí al principio no, pero después, cuando ya empiezan a ver los resultados... en el penal, lo que tiene es que, como no tienen acceso a otras cámaras, al principio, las chicas lo que quieren es sacar una fotos para mandarlas a su familia. Entonces, quieren fotos de retratos de ellas, se ponen una al lado de la otra, se abrazan para sacar una foto, para después dársela a su mamá cuando viene, a su marido. Eso es difícil en un momento de evitar, es entendible, como tallerista te pasa que tenés esa contradicción, de que no tenés plata, no tenés rollos y es difícil. Pero cuando empiezan a ver las fotos, donde la fotos, si ellas se movieron o algo, no salen bien, entonces empezás como la búsqueda de bueno... hagamos un retrato pero distinto. No ese retrato posado de una al lado de la otra abrazadas, buscarle algo más... Es complicado.

E: –Aparte, ahí mismo ellas empiezan a entender un poco más cómo funciona la cámara ¿no?

AM: –Lo que pasa con la digital es eso, si vos llevás una cámara digital, son mil fotos y ninguna está pensada. Yo no digo que con la foto digital uno no pueda pensar una foto. Es distinta la búsqueda.

E: – ¿Había conceptos que guiaban la realización del taller?

AM: –Sí, siempre se llevan textos, siempre trabajamos en conjunto con lo que es la escritura, y muchas veces lo que pasa es que las chicas empiezan a... es decir, no es solo fotografía, siempre se va hablando de las problemáticas que tienen ellas, de las situaciones con las que viven... Y pasa que, por ahí, tienen una foto para hacer en la clase y muchas vienen con una imagen pensada de una semana a la otra. Cuando no podemos sacar fotos por alguna razón se trabaja escribiendo. Porque siempre llevamos fotógrafos para que... material de otros fotógrafos llevamos. Y después, cuando se llevan las fotos que sacaron ellas, se arma una mesa y se habla sobre las fotos y se hace un análisis y una mini medición. Siempre hay un trabajo sobre la imagen.

E: – ¿La edición es en conjunto?

AM: –Sí, siempre la edición es en conjunto. No es que yo decido, o los que hacemos el taller decidimos por ellas. Porque es el material de ellas.

E: – Vos decías que te había parecido impresionante esta cuestión de cómo ellas construían desde su mirada fotos diferentes en un lugar tan acotado...¿que podrías contarme sobre eso?

AM: –Yo creo que nos pasa a todos, una dice “¿A qué le voy a sacar? Ya no tengo a que sacarle”. Y ellas resignificaban constantemente ese patio tan reducido. También es la necesidad, si uno todo lo que tiene es su patio, y son las únicas dos horas que tenés para hacer lo que te gusta o lo que estás descubriendo que te gusta... es lo que tenés, yo que sé. En el primer libro, son todas fotos sacadas en el mismo espacio y no parece que están hechas todas en el mismo espacio. Entonces, esa resignificación constante del espacio es algo que lograron. Hay muchas fotos en ese libro que está... que hay como un... nosotros le decíamos “el coliflor”, que era una flor hecha en goma espuma... Y fue un año, un enero... Nosotras al principio no cortábamos nunca –porque en enero se cortan todas las actividades en el penal–, Yo No Fui trata de en enero no dar talleres, para uno también cortar y descansar. Pero al principio, nosotras no dejábamos de ir. Por ahí íbamos cada quince días durante enero y febrero, pero no dejábamos de ir para que las chicas tuvieran alguna actividad. Y un año me dijeron: “estamos hartas de sacar fotos de retratos” Entonces llevamos textos, habían sido varios de Cortázar, y ellas habían elegido uno que hablaba sobre un reloj, que era un alcaucil. Y entonces empezás, bueno, a ver, cómo podemos producir las imágenes, o sea, era ilustrar el cuento. Entonces empezamos con la parte de producción, cómo se podía hacer ese coliflor, y bueno, lo fuimos haciendo, y después hicimos las fotos.

E: –Hay una foto incluso que hay un reloj...

AM: –Bueno, era de eso. Porque aparte, ellas, no sé si conscientemente, pero eligieron hablar sobre el paso del tiempo.

E: –Claro, qué interesante, se nota en las fotos. ¿Y elemento lo trajeron de afuera o lo construyeron ahí mismo?

AM: –La hicimos ahí, que no parece un alcaucil, pero bueno, quedó así.

E: –Si tuvieses que describir los espacios de la cárcel, ¿qué dirías?

AM: –Bueno, vos tenés que pensar que primero, en un penal, vos no tenés horizonte, nunca ves mucho más lejos.

R: –Se va a ir dando cuenta con estas cosas, sí o sí. Las imágenes en este punto también tendieron a eso ¿viste? A que, por ejemplo, él estuvo y mi otro nene también, todavía no lo sacan con la palabra, pero sí en las cosas del cotidiano. Entonces, a nivel libro, no se escucha, ya te digo, sin decir nada, sin decir nada grosero, nada fuera de tema, pero es como la manera de hacerlo más natural, yo como de a poco es como que...

AM: –De repente fue así...

R: –Sí, yo también vine escuchando, como vi que fue todo bastante natural, la palabra igual es fuerte. Me acuerdo que mi otro hijo decía “penitenciaria”. Es muy gracioso, porque tengo uno de doce, y él iba y era como más difícil. Bueno, yo le mostré el libro también, y él como que fue quedándose más tranquilo. El lo que quería saber era cómo era la pieza, que si estaba limpia, que si comía, todo te preguntaba de chico.

E: –Claro, a través de las fotos era una forma de mostrarles...

R: –Sí, y de darles una tranquilidad incomparable. Porque uno, la verdad, puede mentir porque eso está dentro de todas las cuestiones, él sabe que no miento igual. Pero viste, qué sé yo, él lo que ve en la tele es una cosa, pero ya haber tenido esa oportunidad fue como justo mostrar otra cosa.

AM: –Es que la idea de ese libro era eso, ellas pudieran mostrar y contar su cotidianeidad como realmente era, no desde la mirada de otro. Esa es la idea también del taller, devolverles la voz a ellas. Lo que te decía del penal es que los espacios, vos siempre tenés algo por delante. Tu campo de visión siempre se corta a los dos metros, siempre tenés algo que se interpone: una reja, una pared, siempre hay algo. Por eso también se les empieza a atrofiar la vista, no tenés la mirada a distancia. Y eso es constante, en el penal hay un olor muy particular, como a humedad. Y la comida, ellas te dicen que toda la comida pasa a tener el mismo sabor, porque pensá que una persona tiene que cocinar para X personas y es un olor que te penetra, que es muy fuerte, es un olor muy particular. Tenés todo luz

artificial, por eso también la importancia de ir al patio, porque llega un punto que si estás siempre adentro no distinguís cuándo es de día y cuándo es de noche, siempre hay luz artificial. Esos espacios cerrados, reducidos. Para mí, entrar al pabellón es una crisis absoluta, pero una crisis que me aseguro y me reafirmo que yo tenía que seguir, ahí, luchando. Porque yo siempre digo, uno es un turista, está dos horas y se va a su casa, el tema es quedarse. Por más que hacen ocho años que voy, uno se va a su casa. Las condiciones en los pabellones... Es muy difícil, los derechos humanos no existen, es complicado. Por eso, estos espacios, estos talleres son muy importantes.

E: – ¿Hay luz dirigida en las fotos?

AM: –No, no hay nada iluminado.

E: –¿Hubo superposición de imágenes cuando revelaban?

AM: –No, cuando revelábamos no, eso es en toma. Nosotros no editamos color, eso fue toda una discusión con el CC Haroldo Conti, porque querían modificar... Nosotras, en ese trabajo, trabajamos mucho con película de diapositiva, revelado como 641. Entonces te da esa saturación de color, esta saturación de color te lo da eso, el cruce de procesos. ¿Hubo un momento en que se decía, “Bueno, modifiquemos los colores”? No, somos un taller que no tenemos recursos, que trabajamos con material donado, material vencido, es esto, es parte de la identidad del taller. Esa también, esa que pasaste recién [en referencia a una foto], estos colores son por cruzar los procesos.

E: – ¿Y ésta que me decías?

AM: –Y esa es que, al pasar la película, no se pasa del todo... O sea, si vos tenés que dar dos vueltas del chasis para que esto pase acá, da una, entonces, esto quedó acá. Sacás la segunda foto y entonces ahí se te superpone.

E: – ¿Y en posproducción qué se hizo? ¿No se tocó color?

AM: –No, se retocó la pelusa normal que puede llegar a haber en un escaneo, algún rayón puntual. Pero, por ejemplo, hay una foto de una de las chicas –ésta, mirá– esta raya es una pelusa en el negativo que ni siquiera se retocó.

E: – ¿Por qué eligieron que predominen la fotos en color?

AM: –Porque empezamos a trabajar con película, entonces, al trabajar con película trabajamos con color. Y también esto, nos donaron diapositivas color, y era lo que teníamos. Y a las chicas les gusta más la foto color que la blanco y negro.

E: –Sí, aparte, esto que vos decías, de repente si un día es cálido o no, cómo está el cielo, no sé... Y hay una foto que está como en negativo, esa...

AM: –Sí, en el otro libro. Esa fue una elección de Lili, una de las chicas del taller. Eso es un díptico de Lili. Cuando estábamos editando, ella quiso que jugaran en diálogo esas dos imágenes: una en negativo y otra en positivo. Fue una búsqueda de ella.

E: – ¿Hay algo que hayan decidido no mostrar cuando hicieron el recorte de edición?

AM: –Y, siempre pasa eso.

E: –Sí, pero, por ejemplo, ¿qué tipo de fotografías?

AM: –Siempre, uno cuando edita tiene que pensar lo mejor para el conjunto. O sea, yo puedo defender mucho una foto, pero si en el conjunto no funciona, no va. No es que se dejó afuera una temática o alguna foto en particular por algo puntual. Sí, por ahí, alguna foto funcionaba mejor con otra.

E: – ¿No hubo algo que chicas no hayan querido mostrar?

AM: –No, eso no.

E: – ¿Y por qué el nombre de los trabajos? ¿Cómo surge eso?

AM: – *Luz en la piel* surge en el 2010, es el nombre del taller, y había muchas chicas que eran de otros países. Estábamos armando la muestra para fin de año, y había muchas chicas que se iban a ir en libertad antes de la muestra, y que querían ver información y querían pasarles información a sus familias, y esto... sus familias no les creían que con una cajita de fósforos podían hacer una foto, entonces querían mostrarles. Dijimos bueno, armemos una página, un *blog*, algo donde subir el material para que ellas lo puedan ver y para que ellas, una vez que estén en sus países, puedan seguir teniendo contacto con el taller y viendo lo que estábamos haciendo. Entonces, de ahí surgió la necesidad. Si teníamos una página, teníamos que tener un nombre. Y empezamos a tirar un montón de ideas, frases, y nos habían hecho una publicación en la revista *Dulce X Negra*, nos habían publicado un *dossier* de fotos, [en el] que había un poema de Guadalupe, y en el poema, en una parte decía: "...como le da la luz en la piel...". Entonces, en su momento, cuando estábamos tirando nombres lo leímos y una de las chicas dijo *Luz en la Piel*. Después se votó y quedó "Luz en la Piel". E *Iluminaciones*, también, fue así como pensando y tirando nombres y después se dio a votación.

E: –¿Creés que existe alguna diferencia relevante entre el primer y el segundo libro? Diferencias y continuidades.

AM: –Lo que pasa es que uno es un trabajo cerrado en sí mismo, como *Iluminaciones* que es una muestra: es el libro de la muestra. Y el otro es un trabajo, un libro donde se muestra el trabajo durante varios años y no todos los años tuvieron el mismo eje. Me parece que son dos cosas totalmente distintas. *Iluminaciones* es algo que está cerrado en sí mismo y la edición de fotos está hecha en base a la edición de fotos que se hizo para la muestra. En eso es como muy distinto uno de otro

E: –¿Y si tuvieses que hablar de cierta continuidad, o elementos que aparecen en los trabajos y se ve cierta continuidad?

AM: –Yo creo que la continuidad es el relato de las chicas sobre su vida cotidiana. Está bien, en el primero no se ve tanto su vida cotidiana, pero que ellas puedan contar en primera persona lo que les pasa. Eso me parece como que es el *continuum*, que no es una mirada de otro hacia ellas. Es lo que por ahí vos decías, de la diferencia entre los talleres y el fotógrafo que va a hacer fotos al penal. Por eso, nosotros no censuramos ni limitamos nada, las imágenes son las que ellas quieren que estén. Yo a la hora de editar puedo dar mi opinión sobre algo estético o algo técnico, pero no sobre el contenido, de por qué algo no debería estar en el libro.

E: – ¿Y en este acompañamiento técnico vos estabas por ejemplo indicando cómo poner la cámara, cómo hacer la foto?

AM: –Sí, al momento de hacer la foto siempre estábamos ahí. Es parte del taller. Bueno, qué foto querés hacer, por qué, cómo querés que esté. Esta cosa de “...tomá la decisión...”. Vos le querés sacar una foto a Marta, Marta tienen que estar ahí parada, ¿abre más la puerta?, ¿la cierra?, ¿ella se para más adelante?, ¿la luz le da en la cara o le da en la espalda? Como que por ahí, marcás cosas, que en le apuro de querer hacer la foto, no frenás y decís “Bueno... A ver... Pará, frená, es tu foto, pensala”. Eso sí, aparte, en “Iluminaciones” lo que pasó es que no nos dejaban, cuando salíamos a los distintos espacios, al principio salía yo con la chica que iba a sacar la foto. No las dejaban ir de a dos. Entonces, terminaba sacando yo la foto. Entonces, ella venía y decía “Yo quiero esto”, ponía la cámara y ella iba y posaba, y yo disparaba. Porque si no eran espacios vacíos, porque no le podíamos sacar a otra persona. Hasta que entendieron que era ridículo y nos empezaron a dejar salir con dos chicas. Porque eran dos chicas del taller. Salía yo y después salía la directora de educación, una celadora, la persona de la Dirección Nacional. Era todo un séquito viendo qué hacíamos.

E: –Nada de intimidad...

AM: –No, llegaba un punto en el que era como que no estaban. Pero después de un tiempo como que se relajaron un poco.

E: – **¿Vos crees que existe algún concepto que articule las series de las fotos de ambos libros? hablabas de la vida cotidiana, ¿pero qué te parece a vos, desde tu mirada?**

AM: –Sí, no podemos dejar de pensar que nosotros trabajamos sólo con mujeres. Entonces también es la realidad de los penales de mujeres, que es muy distinta a la de los penales de hombres. Yo No Fui trabaja sólo con mujeres. La maternidad. Durante muchísimo tiempo trabajamos en la Unidad 31 donde están los chicos. El tener que vivir con los chicos y esa relación.

E: –**Si tuvieses que describir si el trabajo es artístico o es documental o es ambas cosas, ¿qué dirías?**

AM: –No, para mí no está bueno encasillarlo, porque el trabajo empieza como un taller y después termina, no por elección, sino que termina en una muestra, que después deriva en un libro, que después termina en una galería de arte, que después... O sea, según el contexto en el que se lo muestre. Y también el trabajo va mutando más allá de lo que uno decida. Entonces, no surge como arte, no está pensado como arte, pero lo es. No me parece encasillarlo. Depende cómo va evolucionando el mismo taller. No todas las fotos que uno hace en el taller terminan en una muestra. Y uno no hace una foto para que esté en una muestra. Es más importante el proceso que el resultado en estos talleres. Si uno trabaja para hacer la muestra, el taller fracasa, me parece. Los objetivos de uno son otros, que después se haga una muestra, un libro y se lleve a festivales, eso es algo que viene después. Vos en el día a día no pensás en eso. Y si lo pensás, no sé, dedícate a otra cosa. O sea, no reniego de lo otro, me encanta participar en festivales y que de las muestras se hagan libros, y que las chicas viajen, y que conozcan, y que sean conocidas. Todo eso está bárbaro, pero es algo que viene después. Y que no siempre pasa, hay veces que se hacen muestras [sólo] porque nosotros siempre a fin de año hacemos la muestra.

E: – **¿Y eso cómo es, dónde se hacen?**

AM: –Y, ahora por ejemplo, el viernes es la muestra del fin de año en Flores, en La Casona, en el otro espacio de Yo No Fui. Todos los talleres de Yo No Fui muestran lo que hicieron durante el año. Este año el taller de fotografía no funcionó en el penal. El taller pasó a ser un taller de reflexión y escritura que lo da Lili. Están haciendo un *fanzine* y está el taller de periodismo. Hay un montón de talleres que van a estar mostrando cosas. Cada taller muestra lo que hizo. Puede quedar en esa muestra de fin de año o no.

E: – ¿Qué importancia crees que tiene puntualmente este taller de fotografía dentro de lo que es la institución carcelaria?

AM: –A la institución le molesta todo lo que uno pueda hacer, generar algo para que las chicas abran la cabeza, que abran la cabeza en el sentido de que hagan algo fuera de lo que ellos estipulan y pretenden hacer. Es una lucha constante demostrar que no es un beneficio sino un derecho. Entonces, para la institución es algo que molesta, que le genera trabajo constantemente. Siempre están viendo la forma para que no entremos, para ponernos trabas, eso ya lo sabemos, es parte del trabajo. Desde las chicas me parece que es algo que se espera, que ya como que está, las chicas... el otro día en la reunión, una de las chicas que está dando el taller de cuenta-cuentos decía: “nosotras entramos y no es que somos las chicas que están dando el taller, nosotras somos las chicas de Yo No Fui”. Como que hay una identidad de Yo No Fui y se sabe que vos salís del penal y no es que apagas el teléfono y no las atendés. Vos les das el teléfono y por cualquier cosa que llaman estás. Es más que un taller. Entonces, eso ya tiene una identidad de por sí “Yo No Fui”, entonces, sea cualquier taller, hay otro respaldo.

E: – ¿Cómo crees que impactan los talleres en el cotidiano de ellas?

AM: –Bueno, eso es como lo que te venía diciendo, es un espacio de pertenencia, se lo apropian. Las chicas dicen que es un momento de libertad dentro del penal. Es como un espacio de hacer lo que te gusta, y de hacerlo por vos, y para contar lo tuyo, y recuperar la voz que tratan de silenciar, de recuperar tu subjetividad. Esto de, yo puedo decidir lo que quiero, hago lo que quiero y no me dicen cómo hacerlo. Es un espacio que si tengo un problema me escuchan. Es un espacio de contención y de construcción colectiva y me parece que eso es adentro y afuera, adentro es más escaso, pero afuera también es necesario.

E: – ¿Las chicas podían quedarse con las fotos? ¿No había ningún problema por parte de la institución?

AM: –No, es muy poca la cantidad de fotos que nosotros les podemos dar. Nosotros no podemos hacer copias para todo el mundo, entonces lo que hacemos son copias de trabajo con las que vamos editando constantemente, y después alguna foto se les da, pero no es que se quedan con todas las fotos.

E: –Esto es más a nivel limitación económica ¿no?

AM: –Sí, ciento por ciento limitación económica.

E: –Pero de lo contrario, no existía una restricción que les prohibiera quedarse con las fotos.

AM: –No.

E: –Y las fotos que tenían, ¿las pegaban en las paredes? ¿Se las daban a los familiares?

AM: –Y, de todo un poco.

R: –No sé, el otro día por ejemplo, vino Johana y dijo “Traje un montón de fotos que tenía del penal”, y eran fotos del taller. Hay chicas que están todo el tiempo: “Quiero, quiero, quiero fotos”. Yo por ahí estaba más como enfocada en otra cosa. Pero bueno, cada una tiene su personalidad, la curiosidad también. Igual las fotos las veíamos, las poníamos en una mesa.

E: –¿Qué otras muestras existieron y por dónde circularon después las fotos?

AM: –Lo que nosotros tratamos es que la muestra de fin de año, después, circule por la mayor cantidad de espacios posibles para difundir el taller, la muestra, el trabajo que hacemos. Acá estuvo en el CC Haroldo Conti, en el CC Ricardo Rojas, en el CC Paco Urondo, estuvo en el Centro de Fotografía de Montevideo, expusieron en Francia, expusieron en un montón de lados, en La Pampa, en un montón de lados.

Iluminaciones estuvo en el Conti, en el Paco Urondo, en el Centro de Fotografía de Montevideo. El Conti tiene la itinerancia, o sea que estuvo expuesta en un montón de lados. Pero después las muestras de fin de año sí, estuvieron en la Pampa, en Francia, en Córdoba, en el Ministerio de Cultura, en la Legislatura porteña, en la Defensoría.

E: – ¿Qué importancia creés que tiene que circulen esas fotos? Más allá de que aclaraste que para vos todo el proceso del taller es más relevante.

AM: –Es que en las muestras vos difundís el proyecto, en general no es la imagen sola. O sea, la imagen y en una inauguración, vamos y hablamos, y participan las chicas que ya están en libertad, y cuentan del proyecto, y de lo que fue para ellas, entonces, ya al contar esa experiencia estás difundiendo el proyecto. Entonces, eso es súper importante.

E: – ¿Qué relación creés que ellas tenían con su propia imagen cuando empezaron a hacer fotos?

AM: –Eso se lo tendrías que preguntar a ellas, acá las tenés, me parece que cambia bastante la imagen que por ahí tienen. Lo que tiene el penal es que –en esto me pueden corregir– más allá de que muchas se súper cuidan y se producen y todo, me parece como que...

R: –El deterioro está.

AM: –Está el deterioro y hay como una lejanía con el cuerpo, entonces, el empezar a verse en imágenes hace de alguna forma que se reencuentren.

M: –Y sí, porque no te podes ver.

AM: –Romi, una de las chicas que participó en una entrevista que la hice yo en la facu también, cuando vi el video editado me sorprendió. Romi tenía muchos problemas de adicción, venía al taller y no participaba, venía a hacer lío nada más. Era re “cachivache” y venía y hacia bardo, y era como “bueno, Romi, cebá mate, no jodas, vení, no molestes”. No quería ni que le saquen fotos, y después, de a poco, empezó. Y en esa entrevista ella dice que un día ella vio una foto de ella, y vio el estado en el que estaba, y que la ayudó a darse cuenta de que ella no quería estar así. De que esa foto fue “wow, así yo no puedo seguir”. Ella venía haciendo todo un proceso interno, no es que con una sola imagen vas a hacer eso.

E: –Claro, como el momento de acá estoy, pero no me reconozco en esta imagen...

M: –Yo justo estuve en una época en la que ella empezó a sacarse fotos. Hasta que yo llevé, porque tenía un DVD portátil, entonces, “cebá mate y escuchá música”, entonces ella cambiaba los temitas y nosotras podíamos hacer otra cosa. Hasta que hicimos una foto -no sé si te acordás, Ale- que nos poníamos las cuatro tipo en fila. No me acuerdo quiénes estábamos, no sé, éramos cuatro nada más. No sé si no nos sacaban, no sé porque éramos tan pocas esos días.

AM: –Sí, hay épocas en las que de repente vienen dos, de repente vienen cinco y de repente vienen treinta.

M: –Y me acuerdo que ahí ella como que buscaba, como que empezó a buscar un poco.

AM: –Esa anécdota la contó ella. Acá se fue a la vuelta, con el periodista y yo cuando lo vi dije “mirá”.

E: –Sí, qué fuerte no, verte en la imagen...

AM: –Sí, es lo que dice Marta, hizo la foto de ese árbol y ella ahí empezó a recordar. La imagen también tiene esa potencia.

M: –La historia, de que raíces venía. Las raíces de la madre, del padre, de familia. Cómo era yo, porque yo me imaginaba cómo era de chica. Después les conté a ellos por qué saqué esa foto y eso, después les conté que yo disfrutaba con Charly García. Yo aprendí a bailar rock en el marco de una puerta, y bailaba, y era todo para mí, eso, el baile, me gustaba la danza clásica porque iba al Colón, me llevaba un señor que era pintor que era Martín Quinquela, a él lo conocí en Caminito, que pintaba y yo le dije “¿por qué usted pinta tan oscuro, muchos colores?”. “Porque estos son de la boca, esos colores”. “¿Y cómo te

llamás vos?”, me dijo. “Marta”. Y él me puso Martita de los Ríos y, no sé si vos lo conoces a él, capaz que lo conocías o lo escuchaste nombrar, el hijo del Marta de los Ríos es Osvaldo de los Ríos, se mató por una mujer, por su esposa y dice “me quise matar, para no matarte, me quite la vida”, es un tango, “me quité la vida para no matarte”. Lo traicionó...

R: –Claro, ahí tenía 9 meses él, ahí empezó a caminar y le creció más el pelito, acá aparece peinado. Bueno, Facu el de cinco años que te mostraba está en el libro. Yo creo que es preocupante estar en tu casa, que estar en el penal. A mí, por la experiencia propia mía, puede ser que esté equivocada.

E: –Lo que sucede es que estás sola, sin poder salir...

G: –Yo creo que las diferencias son que vos entrás a un penal y hasta que el juez no te deje salir, no salís y no ves la calle. En tú casa tenés a cien metros de distancia la calle. La tentación es mucho más grande. Tu mente, tu cuerpo. Es como mucho más. Yo me acuerdo que la segunda semana con arresto domiciliario, mis hijas se iban el fin de semana a lo del padre, y mi hija mayor me dejaba todo como para que yo –compraba cigarrillos– todo como para que yo no necesitara nada. Pero me agarraron unas ganas de tomar una gaseosa que no te das una idea –yo se la cuento a todo el mundo esta anécdota–, y estaban mis dos hermanos, y mi hermano había trabajado de noche, y no daba que lo despertara para que me vaya a comprar una gaseosa. Le pido a mi hermana y me sacó re cagando. Y me fui a la puerta del edificio porque al no tener pulsera, yo me perseguía. Entonces me paré –yo vivo en un PH con un pasillo largo–, entonces, me paré en la puerta de la entrada del edificio que es todo con rejas y estaba ahí esperando a ver a alguien conocido que me fuera a comprar una gaseosa. No sabés la desesperación y la angustia de saber que estás a media cuadra del almacén y no poder salir. Eso es lo que me pasó, como algo fuerte a mí, y después bueno, lógico, lo que te preguntan tus hijos de por qué no los podés llevar a la plaza, de por qué no podés salir. Pero bueno, a razón de mi buena conducta me daban permiso para bajar, yo me iba a buscar a mi hija, la llevaba al colegio, la llevaba al psicólogo, al psiquiatra, venía acá, después me agregaron una salida más para ir a Flores, primero era Vicente López, después fue Flores.

E: – ¿Al principio no podías salir en ningún momento y después empezaron algunas salidas? ¿Cómo fue?

G: –No, al principio era como que yo no sabía. La primera vez que estaba detenida no sabía cómo era el arresto domiciliario, no sabía nada. Entonces yo empecé a preguntar, a los del juzgado los volví locos. Yo quería saber qué podía hacer, qué no, me acuerdo que el primer mes que empecé a venir acá, que tuvimos el día con la asistente social –¿Te acordás Ale? Que fue a mi casa la asistente social justo cuando yo venía para acá y me atrasé–, no es

que me quede hueveando. Me atrase porque me quedé ayudando a limpiar acá, estábamos ordenando, justo en el momento en el que tenía que estar llegando a mi casa, llegó la asistente social. ¡Ay se armó un quilombo! Me pidieron el número de... Alejandra tuvo que llamar por teléfono. Llamó María. Todo porque me atrasé media hora.

E: – ¿Eran muy estrictos con eso?

G: –Gracias a que yo los volví locos, les demostré cómo era y que quería cambiar. A mí me daban hasta permiso para hacer las compras. Re locos los volví. Una vez por mes a mí me daban permiso para ir a hacer las compras.

E: –Esté bueno, es como que de a poco ibas volviendo a recobrar tu vida.

G: –Yo les presentaba, yo les decía “me voy al Día, a 3 cuadras de mi casa”. “¿Y cuánto vas a tardar?”. Yo les salía con el ticket, con la hora. No voy a negar que tuve mis escapadas, y varias, me he fugado de mi casa, pero gracias a Dios nunca me engancharon. Es más, hubo una vez que mi hermana, yo tuve una pelea fuerte con mi hermana, y mi hermana fue al juzgado y presentó pruebas de que yo no estaba respetando el arresto [domiciliario], foto, video, todo. Decir que yo tenía otro abogado en lo civil que me lleva la causa con mi hermana y él me salió de testigo, que el día que yo me la cruzo, que él me había llamado. Sino a mí me sacan el beneficio y voy de nuevo al penal.

E: – ¿Qué pasó ahí?

G: –Ya cuando me la crucé me re asusté. Yo ya tenía permiso para ir a buscar a mi hija al colegio, ella no sabía, y ella me saca fotos y va al juzgado a decir que yo no estaba respetando el arresto domiciliario. Entonces me llama la defensora y me dice, “Decime la verdad, porque yo te voy a defender”. Le digo “No, yo llamé a Ezequiel, dígame que tal día yo me comunique”. Zafé porque Dios es grande, una vez yo me había ido de mi casa, pero bueno, no importa...

E: –Son cosas que quedan como anécdotas, pero en ese momento la pasás mal.

G: –Otra anécdota que tengo, cuando pasó lo de mi hermana, yo voy a hacerle la denuncia ahí en Lavalle 260. Yo agarro y presento el papel del arresto y aviso que tengo arresto domiciliario, que me había pasado lo que me pasó, y que estaba ahí. Se comportaron bien, pero al mismo tiempo no te pueden mentir con semejante índole, porque me dijeron que me ponían un policía de custodia por mi seguridad, si no están todas las minas ahí con custodia, dale... me lo pusiste porque estoy con arresto, boluda no soy. Encima uno de los policías dice, “Si ella no dice que está con arresto, nosotros no nos damos cuenta”. Entonces, pobre piba, tres de la tarde, siguiéndome por todos lados. Pobre, la policía me

tenía que seguir por todos lados, iba al baño y me tenía que seguir, iba a comprar algo al quiosco y me tenía que seguir. Pará, paremos un poco le digo, “¿Vamos a tomar un café o a comer algo?”. Cada anécdota tengo...

E: – ¿Cuándo estabas con arresto participabas en el taller también?

R: –Sí, yo tenía permiso para venir acá. Yo empecé a venir, hace cuatro años empecé a venir. Yo la encontré a Ale para volverla loca, ella no me encontró a mí. La volví loca, la primera semana que tuve el teléfono la volví loca, la llamaba constantemente “¿Me hicieron el permiso? Por favor, quiero salir, lo necesito”. Claro, yo necesitaba trabajar. Siempre la vuelvo loca, pero en ese momento era... Hasta que los martes empecé a venir, que venía a través del CENAF y después ya me quedé. O el CENAF habían suspendido y era la única que venía con las dos profesoras. El otro día me venía acordando y se me caían las lágrimas, las profesoras. Le estaba contando a mi marido, no sabés lo que era Carolina.

E: –¿Caro era la otra chica que estaba acá como tallerista?

G: –Era lo más exigente, no le gustaba y te hacía desarmar todo y hacerlo de vuelta. Yo comía galletitas porque yo manchaba, comía galletitas con papel. Me hacía comer galletitas con papel.

AM: –Porque le decía “comé las galletitas, lavate las manos y hacé”. No... ella comía galletitas mientras hacía. Entonces...

G: –Entonces, Carolina me dijo “¿querés comer, agarrala con el papel?”. Entonces yo comía con el papel. No, pero son cosas que no me las olvido más, las cosas que hablaba con Carolina, las cosas que me decía. No digo que soy tan perfeccionista, pero...

AM: –Caro era encuadernadora. Falleció hace...

G: –Un mes.

E: –Para ir cerrando, ¿qué pasó que ya no las dejan sacar fotos, que ocurrió con la institución, qué argumentaron?

AM: –No, los penales no te dan una razón, es “porque no”. Son unos entes que, por más que dependen del Ministerio de Justicia, hacen lo que quieren. Nos hicieron firmar un acta donde dice que no podemos ingresar ningún dispositivo que reproduzca imágenes porque la directora del penal no lo autorizó, no te dan más razón que eso.

E: –Entonces, ¿cómo fue el proceso que me comentabas de seguir escribiendo, que sea un taller de reflexión, escritura?

AM: –Lo que hicimos fue... Estaba viniendo Lili, entonces lo que empezamos a hacer fue escribir sobre estas imágenes que no podíamos hacer y de ahí resultó un *fanzine*, eran catorce chicas las que venían. También fue pensar el problema que estaba transitando el taller con ellas, organizarnos como un colectivo, que entiendan que no servía nada que ellas hicieran un *habeas corpus* o algo, que salieran a quejarse ellas porque no iban a beneficiar el taller. Desde Yo No Fui nosotros tenemos convenio con la UBA, funcionamos ahora dentro de lo que es el Centro Universitario de Ezeiza. Hablamos con el CELS. Hicimos todo lo que pudimos hacer, pero no hubo caso. Entonces, yo pensé que iban a dejar de venir muchas de las chicas y, al contrario, se recontrá consolidó el grupo. Y lo que hicimos fue escribir sobre estas imágenes que no podíamos hacer. Hicimos un *fanzine* con estos catorce textos, donde, en el espacio donde tendrían que estar las imágenes, están las hojas en blanco y después están los textos. Y lo que hicimos ahora fue convocar a catorce fotografías para que hagan las imágenes sobre esos textos, y ahora estamos armando esa muestra, estamos preparándola.

E: –Esa muestra me habías dicho, ¿cuándo se realiza?

AM: –La idea es que fuese ahora, este año, al final va a ser el año que viene, porque estamos viendo a ver si conseguimos el Palais de Glace.

E: –¿Pero las fotos están todas hechas?

AM: –Sí, hay algunas fotografías como Reina, que va a ser una de ellas, que está medio holgazana.

R: –Las tenemos que revelar ahora.

AM: – ¿Ya terminaste el rollo?

R: –El otro día saqué una con fuego, espero que haya salido. Probé sacar con fuego.

AM: –¿Y el café?

R: –Y el café, están las del café, pero bueno, como se me dio la idea esa. Ya cuando hicimos el viaje a Punta Indio, saqué una con fuego. Vamos a ver.

AM: –¿Todo con analógica trabajás?

R: –No tengo yo cámara.

AM: –Está trabajando con estenopeica. Es la única que va a sacar con estenopeica, el resto, ninguna de las fotografías trabajó con estenopeica.

R: –Me gusta, me gusta, es otra cosa totalmente distinta.

E: –Ya tenés otra discípula fanática de la estenopeica.

R: –No, es que además mi hijo lleva una cámara estenopeica en la mochila. a él ahí le explicaron que poniendo una cámara estenopeica y dejándola lo que producía, porque

había una foto hecha así... Y empezó a juntar latitas y a decir “¿Y ésta? A ver si la pongo con esta”. Y cuando la gente... a veces la tiene y va y les cuenta. Porque aparte fue a la última muestra que hizo Ale y ella hizo unos xianotipos, que es... Ale, vos explicale.

E: –Si, si, conozco el xianotipo, ¿dónde fue esa muestra?

R: –Acá en Palermo.

AM: –No, vos decís la de “La Fragua”.

E: –¿Vos lo ayudaste a crear su propia cámara?

R: –Y, que lo intente, le dije. Pasa que con lata yo nunca hice.

AM: –Claro, ella participó del taller con rollo. Es lo mismo. El material sensible pasa a ser el rollo. Pero, si sabés cómo funciona la estenopeica... Pasás la película, armás el dispositivo, armás un chasis vacío donde enganchás la película y la vas corriendo ahí adentro. Puede ser tan simple como una cajita de fósforos, donde no entra luz porque la encintás, o puede ser una cámara más compleja en la que funciona todo adentro de la caja oscura.

E: – ¿Qué relación crees que existe entre las imágenes y la subjetividad? ¿Creés que estar en un penal es un espacio que desubjetiviza?

AM: –Absolutamente. Desde el sistema buscan eso, pasás a ser un número, un legajo. Acá en Argentina no hay uniforme, pero le falta poco. Desde la institución-cárcel se busca eso. En Uruguay Reina dijo, hacemos arte en un lugar donde lo que menos hay es arte.

R: –Sí, donde no lo ves.

AM: –El lugar donde menos ves arte es en la cárcel, entonces, generar algo que sea distinto a todo eso, sea la escritura, sea cualquier herramienta, en el caso nuestro la fotografía, porque yo era fotógrafa, porque Guada era fotógrafa. El medio es una excusa.

R: –Es tanta la necesidad de denunciar, porque la palabra es esa, es tanta la necesidad, que cualquier forma de arte termina formando parte de lo que estás expresando. Porque hay gente, porque realmente, vos capaz al ser tan ignorante, no sabes...

AM: –Y pensarse. Porque capaz uno no tuvo tiempo de frenar a pensarse.

R: –Bueno, ese es otro gran tema.

AM: –¿De por qué estoy acá, por qué hice lo que hice, por qué no hice lo que tendría que haber hecho? También hay muchas mujeres que son inocentes, y la cantidad que están procesadas y no están condenadas. Y pensar en la injusticia, y pensar en el cuerpo, hay tantas cosas que uno no frena a pensar, si vos no lo hacés afuera.

R: –Acá afuera es imposible, ahí es como que tenés todo el tiempo. Y encima, al principio, estás como muy apabullada con todo, con todo lo nuevo, con lo que te puede pasar, o no pasar, y un montón de expectativa de lo que conocés, lo que te imaginabas. Y después, con

todo lo que te cagan, todo lo que te hacen, cómo te hacen mierda ahí adentro. Desde lo más chiquito hasta lo más grande, porque si sos sensible terminás llorando por todo, porque la realidad es esa, por ahí no delante de todos, pero terminás porque... Es terrible. Lo habrás escuchado, que vas al médico, pedís salir y te dan la misma pastilla para todo.

AM: –Un ibuprofeno.

R: –Y claro, una que no es boluda... Y ponele que es ibuprofeno. Pero una que no es boluda... Vos decís, pero si ayer me dolía el estómago y me dieron esto, fui hoy, me dieron... ¿Entendés?

E: –**El cuidado del cuerpo es como...**

R: –Mirá la experiencia que tuve una vez que él había salido. Mi mamá no sé si había estado un par de días... Ah, no, porque había nacido mi nene y justo donde estábamos nosotros había varicela, había atacado varicela a los chicos, entonces me dicen, no podes estar... había nacido mi bebé que era muy chiquito... “Te tenés que quedar internada en el centro médico”. No, le digo. “Que sí, que es mucho, pa pa pa pa”. Y bueno, hasta que me convencen y pruebo. Todo esto en el mismo día te estoy diciendo, no es que pasaron... fue toda la movida, pero movida porque vos llegás y es... demasiado. Voy al centro médico y creo que estaré dos horas, primero que me estaban filmando... Y estaba todo lleno de piojos de paloma, pero te estoy hablando que las sabanas son las blancas, lleno de piojos de paloma, porque estaban las palomas ahí en los costados. Firmé, le dije “Me quiero ir”. Prefiero la varicela que es normal, que una enfermedad, aparte de toda la caca de ploma... firmé y me fuí. Aparte terrible el centro médico, unas maderas de estas que te separaban.... Terrible, muy bizarro, no es que era un lugar como el pabellón, que tenías una puerta, algo más normal, ahí en el centro médico...

M: –Te hacían causas también, estúpidamente. Porque te llevaban, te querían capiar, te querían sacar del pabellón.

AM: –No sabe lo que es “capiar”.

M: –“Capiar” es llevarte, entregarte y te mandan a la tres, eso es capiar, sin tener mono. Sin tener mono quiere decir, sin tener ropa, te sacan y te llevan como hacían los militares, bueno así, con escudo.

E: –**Es como una especie de castigo, digamos.**

M: –Sí, te agarraban y te llevaban a la otra unidad, que es la Unidad 4 ahora. Eso es capiar.

AM: –Un traslado sin aviso, con lo puesto.

M: –Con lo puesto nada más. Y te hacían padecer.

AM: –Sin que nadie sepa a dónde vas, sin poder avisar.

M: –Entonces... ¿Qué tenés vos? Vos tenés que ya estar lista, estar preparada para lo que va a suceder. “Yo no le firmo nada”, le dije.

E: –Ah, antes de llevarte igual te hacen firmar.

M: –Claro, si vos le firmás fuiste. Fuiste porque te llevan y no te traen nunca más, entonces tenés que luchar, tenés que estar con tu defensora, con el juez.

E: –Entonces pudiste resistirte, decir “yo no firmo”.

M: –Entonces ella me agarro y como sabe que yo tengo una enfermedad, que es la diabetes, que a mí me pone nerviosa, que tengo problemas del corazón, ellos no me querían poner nerviosa. Tampoco los dejaba que me toque, “No me toque”, le decía, “No me tiene que tocar, yo no la toco a usted y ustedes no me toquen a mí”. Yo le decía, “Me lastimo y les echo la culpa a ustedes. A mí no me interesa. Yo no le tengo miedo a nadie”. Entonces, a Portillo era que estaba como jefa en la unidad, “yo quiero hablar con la directora, con el director, el subdirector, con lo que sea, pero me la traen, no me toquen”. Y me pusieron en el médico, me echaron llave, me atendieron con una ventanita, a veces entraban a cada rato. Bueno, los trajeron... ella y me dice que pasó Rosedo y le digo: “Bueno, señora, a mí me trajeron injustamente, quieren que les firme una cosa –a la Portillo, la jefa–, y yo no hice nada, no firmé, no me ponga en causa que no tengo nada que ver yo, yo estaba trabajando y a mí nadie me va a sacar del pabellón porque yo estoy por el juez acá, permanente. Si quieren, hablen con mi juez”. Tenés que aprender a hacer todas esas cosas, a defenderte...

Esta transcripción pertenece a una entrevista a Marta (ex detenida integrante de Yo No Fui), realizada el 20 diciembre de 2017.

E: –Primero presentate...

M: –Bueno, soy Marta, mi barrio viene a ser, no sé cómo le dicen ahora, yo vivía en Juncal y Pueyrredón. Es el barrio Palermo Chico como se decía antes. Viví mucho tiempo con mis abuelos y me crié con mis abuelos. Yo antes vivía en La Boca, y de La Boca vinimos a ese barrio.

E: –Bueno, antes de empezar con este taller de fotografía, ¿vos tenías algún contacto con la fotografía? ¿Conocías qué era la fotografía? ¿Habías hecho fotografía o tenías algún conocido que haga fotografía?

M: –Fotografía...Habían personas, pero no me acuerdo el nombre. Eran fotógrafos, sí. Pero nunca me llamó la atención, aunque sacaba fotos.

E: – ¿Con qué cámaras? ¿Las antiguas?

M: –Las cámaras antiguas. Y tenía esa el flash, esas chiquititas, que se sacaba la instantánea.

E: –Y con la foto estenopeica, ¿sabías lo que era?

M: –No, no sabía.

E: – ¿Cómo fue ese momento?

M: –Ese momento, me llamó mucho la atención de la fotografía de esa cajita de fósforos, digo... ¿Qué voy a hacer con esta cajita de fosforo?

E: – ¿No lo creías?

M: –No, no lo creía. “No va a salir”, decía yo. Pero saqué varias cosas ahí en la unidad. ¿Viste que te dan para sacar? Y las revelamos. En la cámara había, cómo te puedo decir... Ahí se hacía peluquería, y cerrábamos todo y revelaban ahí.

E: – ¿Ahí en el penal?

M: –En el penal, a veces.

E: – ¿Armaron como un cuarto oscuro?

M: –Un cuarto oscuro, y se sacaban las fotos ahí. Bueno, a mí me llegó mucho eso. Sacar fotos. Y saqué con la máquina también, que después fuimos a Punta Indio, que te dije que

cuando vine del penal, ahí había muchas chicas sacando fotos. Es bueno que vayan las maestras, las profesoras ¿no? Que vayan a sacar fotos. Que tengan un motivo por qué empezar en la calle. Cómo te puedo decir... Que ir a un lugar cuando vos salís de estar detenida, un lugar como Yo No Fui... De la fotografía lo hacía Alejandra Marín. Y bueno, y había otra chica también que la ayudaba a Alejandra, otra profesora. Pero más lo que la ayudó fue la maestra, Ale Marín.

E: –Bien.

M: –Y sacábamos la foto, y después cuando salí en libertad me vine acá a Bonpland para seguir participando.

E: – ¿Y qué días ibas al taller y que representaba eso para vos?

M: –El día creo que era el día martes, creo que era martes o miércoles, no me acuerdo bien... que iba la profesora...

E: – ¿Y qué te pasaba a vos cuando sabías que llegaba el momento?

M: – ¡Ay sí! Estaba contenta y feliz. Ya me preparaba, teníamos que escribir, hacer una nota para que ya nos saquen a hacer fotografía. Estábamos esperando el taller muy bueno, contentas.

E: – ¿Y dónde hacían fotografía?

M: –En el penal, a veces lo hacíamos dentro del aula. A veces, hay una cosa de un patio que ahí juegan al fútbol, un patio grandísimo que es en el aula de estudiar de la escuela. La biblioteca también está ahí, y ahí salíamos a la canchita que era un espacio grande y que estaban los arcos, estaban otras cosas más que habían hecho ellos y salíamos al pasto a ver lo verde. Y de ahí hacíamos fotos.

E: – ¿La canchita era de pasto?

M: –Sí, de pasto.

E: – ¿Y ese era el único lugar así al aire libre que existía dentro del penal?

M: –Sí, también el patio de visitas. Había del otro lado, donde estábamos nosotros era así. Y del otro lado era así. Son todas las casitas, los pabellones son todos así.

E: –Uno atrás del otro, digamos.

M: –Sí, uno atrás del otro, pero eran doce pabellones. Doce, como te puedo decir...Doce lugares que estaban las mejores, porque los celulares iban cambiando. Una era para no

salir, y tenían el pabellón abierto, y hay otra que tenía cada uno su habitación. Ellos no lo llaman habitación, lo llaman otra cosa...No me acuerdo ahora. ¿Cómo era que lo llamaban –maestra– a la habitación que nosotros teníamos? ¿Modular o pabellón?

E: – ¿Celda?

M: –Celda, la celda. Teníamos, con taquilla, con una cama, con una mesa. Y teníamos un roperito. Teníamos un patio grande que había del otro lado.

E: –Pero ahí al patio no podían ir siempre, o sea, ¿había momentos del día o en cualquier momento?

M: –No, no, todo el día estaba abierto.

E: –Ah y ese patio ¿era al aire libre?

M: –Al aire libre.

E: – ¿Ah sí? ¿Podían salir todo el tiempo ahí?

M: –Sí, sí.

E: – ¿Y las fotos las hacían ahí? ¿En ese mismo patio?

M: –Ah no, no.

E: – ¿La hacían en el lugar donde juegan al fútbol o era otro patio?

M: –Sí. Era como un recreo, que salíamos ahí para sacar fotos.

E: –Claro, bueno, en general ese otro en el que jugaban al fútbol no podían ir siempre, ¿o sí?

M: –¡Sí! Bah, cuando estábamos adentro, adentro.

E: –Ah claro, por eso. Cuando iban a hacer taller, sí.

M: –Era un lugar especial.

E: – ¿Cuánto tiempo participaste más o menos en el taller?

M: –Y, como dos o tres años casi.

E: – ¿Y hay otros talleres de los cuales vos participabas?

M: –Sí.

E: – ¿Y cuáles eran?

M: –También tenía otro taller de poesía, que venía Liliana Cabrera a darnos, María Medrano lo daba antes.

E: – ¿Y Lili es una chica que también estuvo detenida y volvió a dar talleres?

M: –Sí, Liliana Cabrera...

E: –Perfecto.

M: –Después estábamos en las casitas, que ya es diferente en la casita.

E: – ¿Qué sería eso?

M: –Eso afuera, ves los camiones, ves los autos, está todo libre. Eso es otra experiencia.

E: – ¿Cómo es?

M: –Las casitas, es cuando estás por salir, estás por el transitorio. Transitorio quiere decir...

E: –Claro, justo antes de que puedas salir en libertad.

M: –Claro que ya estoy saliendo a la calle...

E: –Ah, ¿te dejaron salir pero tenés que volver ahí, a dormir?

M: –Claro, "transitoria" se llama eso.

E: – ¿Y ves alguna diferencia en relación al taller de fotografía y a otros talleres que vos supieras que existían? Una particularidad que vos digas bueno... me llamó la atención esto del taller de fotografía, que por ahí no lo tenían otros.

M: –Sí y no... Porque a mí me gustaba todo. Lo que yo hacía, a mí me gustaba todo. Lo que me llamó la atención mucho, mucho cuando yo salí... tenía un problema. Yo vivía en Devoto ya, y para venir acá se me hacía... No me ayudaba mi familia, ¿me entendés? Era peor que estar detenida, quería volver otra vez a estar adentro y no afuera. Era mucha confusión que tenía, estaba muy confusa... Pero me sirvió mucho los talleres, porque hice también vivero de plantas interiores, estoy recibida de planta interior. Tenía también, taller de poesía te dije... También de comida.

E: – ¿Te podías anotar al taller que quisieras?

M: –Sí.

E: –Había un montón. ¿Eso lo daban todos los años, todo el tiempo?

M: –Sí.

E: – **¿Pero todos los años se repetían?**

M: –Sí, sí, lo ponían cada seis meses, diplomas. Las que se iban recibiendo también estuvimos en el Bauen, lo representamos nosotros al Hotel Bauen. Fui a cocinar en el Hotel Bauen, como teníamos que servir una mesa...

E: – **¿Y vos crees que los talleres de alguna manera te dan herramientas para después seguir desarrollándote laboralmente?**

M: –Sí, eso a mí me costó un montón. A mí la que me ayudó mucho es María Medrano, y la maestra Ale. Nosotros, yo y María Medrano, queríamos sacar un proyecto de comida. Y ella me dio la posibilidad para sacarlo al proyecto, que es “Cocinando con Marta”. Comidas típicas internacionales y también típicas de Argentina ¿no? Las comidas rústicas. Las empanadas a cuchillo, como lo hacía yo antes, a cuchillo ¿viste? Ya de chica ya empecé a practicar la comida, me gustaba un montón la comida. Me gané un proyecto. Viste que Petrona de Gandulfo daba también para que vayan a cocinar con ella. ¿Estaba en el canal 13 o 9? No me acuerdo...Y tenía quince años yo. Fui al proyecto ese y trabajé mucho con ella haciendo las empanadas tucumanas. En la provincia de ella no se hacía eso. Porque yo le dije “yo hago típicas del interior del país y a cuchillo”. ¿Cómo se hacía una empanada? Así jugosa, nada con papas porque las salteñas se hacen con papas. Yo fui haciendo todo en mi mente, fui practicando con las cosas del interior de las provincias. La mendocina es toda casi... más bien verdeo cebolla, y la tucumana no, porque lleva un montón de cosas, pero lleva carne y jugosa. La salteña lleva papas. Cada provincia tiene un sentido.

E: –**Y volviendo a los talleres, ¿qué crees que te pasaba a vos cuando llegaba el momento de hacer fotografía? ¿Se sacaban fotos entre ustedes?**

M: –Sí, sí, a veces las fotos sacábamos entre nosotros. Pero a mí nunca me sacaron porque yo quería sacar. Estando en el pabellón, que sacamos una vez una foto a otra compañera que bueno, que ahora tiene una nena, y ahora está embarazada otra vez, y viste... Era la tensión de fotografiarla a ella, cómo vivía, captar el momento...Porque la fotografía te trae algo, te trae conocimiento, te trae otra cosa en la cabeza. Es belleza eso, lo que te trae la fotografía, lo que es también el recuerdo de las cosas que vos viviste antes...

E: –**Lo que me contabas de la foto de la otra vez, del árbol...**

M: –Eso, yo cuando empecé a sacar fotografías, ya empecé a transformarme en lo que yo era antes. Yo sentía que yo no era yo, que no era esa Marta, porque esa Marta no hablaba mucho, no le prestaba mucha atención.

E: –**Estabas como retraída...**

M: –Sí, para adentro como una cosa, como que no era yo. La fotografía me hizo vivir, es fuerte lo que te digo de la fotografía, es fuerte, Vos ves el rostro, vas conservando el rostro de la persona y como es esa persona.

E: –**Alejandra me contaba que después ponían la foto en conjuntos e iban charlando entre todas. ¿Qué te pasaba cuando veías esas fotos, la tuya y la de tus compañeras?**

M: –Y, me traía muchos recuerdos lindos, muchos recuerdos. Empecé ahí, y ya ahí, cuando yo vine, saqué la fotografía ahí del árbol de la vida, que le digo yo.

E: –**¿Eso fue ahí adentro del penal?**

M: –No, eso fue cuando yo ya salí.

E: – **¿Ya estabas en libertad?**

M: –Sí, cómo te puedo decir... era una pequeña demostración de libertad y de alzar las alas, porque las tenés quebradas las alas ¿me entendés?

E: –**Y esa foto del árbol, ¿con qué cámara la hiciste?**

M: –Con la chiquita.

E: –**¿La estenopeica?**

M: –Sí, con esa.

E: – **¿Y cómo la revelaste después?**

M: –Se la traje a la maestra Ale.

E: – **¿Qué te pasó después cuando la viste?**

M: –Sí, pero yo le conté a la maestra cuando me paso eso le dije del árbol, que me pasaron cosas increíbles que fue, es muy fuerte, por eso te digo que fue muy fuerte, enfocar a las raíces, a las hojas, a las hojitas que tenían chiquititas pero eran verdes. Era un otoño, era del 2016... Era un siete de mayo, y saqué a la tarde. Estaba esperando al chico en la cabaña, estaba esperando para que comamos, y nosotros nos la pasábamos sacando fotos, fue una cosa que...

E: – ¿Ustedes habían ido todas juntas con las chicas que estaban en libertad?

M: –Sí, sí. Nos invitaron a nosotros, eran unas pequeñas vacaciones, unas mínimas vacaciones que, la verdad, que lo merecíamos, sacar esas fotos.

E: –Fueron todas juntas a sacar fotos...

M: –Sí, sí, a sacar fotos.

E: –¿Todas estaban fuera del penal?

M: –Todas, nada más que Jimena no fue. Fue Reina, Lili Cabrera, que nosotros en la cabaña estuvimos juntas, y Lili Cabrera fue... Como se llama esta chica... Bueno, no me acuerdo, que tenía la nenita y fuimos todos. Faltaba otra piba también, pero no fue, fuimos nosotros nomás.

E: –Que fuerte todo lo que te pasó con esa foto...

M: –La foto esa fue muy fuerte, porque yo la miraba a mi amiga, a mi compañera, la miraba que estaba subida en ese árbol, pero después me llamó la atención. Al tomar la foto de a donde venía yo... las raíces... y comparar lo fuerte que era para mí los brazos, y tenía cabeza, digo “¡Yo estoy acá!”. Venir de buenas raíces, venir de tus padres, tus abuelos, son de buena familia. Vos no te acordás de las cosas anteriores y ahora te vas a acordar. Diciéndome el árbol: “Vos venís de buena familia, no venís de dónde sea, vos sos ésta, sos Marta, la real Marta”. Y ese sol que caía así ¿viste?, justo en el río, se juntaban el río y el mar.

E: – ¿Dónde era esto?

M: –En Punta Indio, más allá de La Plata. Así que fue muy fuerte... Cuando pasó eso, era una cosa... Y ahí empecé a sacar fotos para registrar la cabaña... En la cabaña que estaban dos parejitas, le pedí a ellos, “¿Vos no te enojas si yo te saco una foto?”. Y me acerqué al lado y me dijo: “¡No Marta! ¿Te llamás Marta, no?” Me dice, y ellos quedaron en venir para acá, no sé si vinieron... Eso es lo que me pasó, muy fuerte. Después me fui al Indio, y yo le dije al profesor –que es amigo de la profesora Alejandra– Esteban, y yo tocaba esas boleadoras ¿viste? Y decía fuerte, fuerte así, le digo “Sácame la foto acá”, decía yo, que me da muchas energías. Digo, yo soy ésta, yo soy ésta...

E: –Y volviendo así un poco a lo que fue el proceso ahí dentro del penal. ¿Cómo fue el proceso de construir las cámaras estenopeicas? ¿Cómo se dio? ¿Cómo lo fueron armando?

M: –La maestra la armó todas las cámaras, las fotos. Entonces estaba hecha por nosotros, ayudó la maestra Alejandra, y cada una teníamos la camarita, y cada una también se podían sacar fotos, todas las fotos que necesitábamos.

E: – **¿Esas fotos después se las quedaban ustedes?**

M: –No, no, se las quedó la maestra Alejandra, que las pasó acá en Palermo.

E: –**Claro, ¿hicieron una muestra después?**

M: –Sí, sí, una muestra con esas fotos.

E: –**¿Y algunas fotos se las quedaban? ¿En algún momento ustedes le pedían fotos a ella o no?**

M: –No, no le pedimos a la maestra. Le dije sí, que después nos mostrara del árbol de la vida... esa foto la quería.

E: –**Ah, pero eso fue después del penal.**

M: –Sí, después del penal.

E: – **¿Les pasaba que querían tener esas fotos que les hacían a las compañeras o no les daban ganas?**

M: –Sí, pero no sé si alguna...

E: –**Reina contó que ella sí se quedó con alguna foto.**

M: –Ah Reina sí, porque Reina la pedía.

E: –**Claro, ¿a vos no te paso de pedirla?**

M: –No, no me pasó eso de pedir.

E: –**¿Qué diferencia crees que existe entre una persona que vive afuera, un fotógrafo, que es fotógrafo pero viene y les hace fotos y las fotos que pueden hacer ustedes?**

M: –Es lindo guardarlas de recuerdo. Y, que es bueno que vayan a sacar fotos.

E: –**¿Estás de acuerdo con que vengan, con que entren y saquen fotos?**

M: –Y, sí, y que le den oportunidad a sacar fotos a las chicas que están adentro.

E: –**Claro**

M: –Es distinto, porque es distinto, porque ellos te enseñan ya a sacar una foto, cómo tomar una foto. Y si lo querés hacer, si te conviene hacer fotos después, estudiar fotografía, es bueno eso. Porque eso lo más importante es que vayan al penal, que le den la posibilidad a esas chicas para sacar fotos. Y después cuando salen, ya salen con una profesión también.

E: –**Si, pero ¿te parece, que existe diferencia o no en esas imágenes que pueden producir?**

M: –A mí me parece que no, no se, pueden hacer las fotos que nosotros hacemos. En cambio si va... No es la misma cosa, porque tenés más herramientas afuera que adentro.

E: –**Por más de que el otro tenga herramientas técnicas ustedes tienen otra mirada...**

M: –Nosotros también tenemos lo nuestro.

E: –**Claro, habitan el lugar.**

M: –El lugar, las chicas, y a dónde lo podemos sacar, también es bueno eso, pedir en escrito para hacer las fotos.

E: –**¿Qué te parece que era lo que más, vos y tus compañeras, decidían registrar? ¿Qué era lo que más fotografiaban? Vos me decías esto de las miradas, las caras, ¿qué más?**

M: –También los chicos, los chiquitos, a donde estábamos también.

E: –**El espacio digamos...**

M: –El espacio, porque todo el espacio, aunque fuera fútbol, teníamos todo como unos alambres que tenían electricidad, para que no te escapes. Llamaba mucho la atención eso también.

E: –**¿Y ustedes fotografiaban eso también?**

M: –Sí, los alambres de púa... Sabíamos que estábamos detenidas, que no teníamos la libertad, la expresión de libertad... Y a veces se confundían las celadoras. Hoy acá no podía estar, no podría hacer esto. Y bueno, es eso también.

E: –**Te limitaban, claro.**

M: –Te limitaban los espacios...

E: –**Y nosotras vimos también varias fotos del cielo, del pasto... ¿Qué representaba eso para ustedes?**

M: –Libertad, libertad, gritando libertad... Estábamos como un pájaro herido, como digo yo, con las alas rotas, sin poder volar.

E: – ¿Y por qué representar el cielo o el pasto?

M: –Porque es la libertad de nosotras.

E: – ¿Ustedes veían ahí la libertad?

M: –En el pasto... Más que el pasto, la tierra con el cielo. El cielo era el mar que estábamos, cómo te puedo decir... Representa muchas cosas, no solamente el cielo... Representa, cómo te puedo decir, representa libertad expresión, tenés que ser libre, libre.

E: – ¿Existía alguna propuesta de parte de Alejandra, o mismo cómo se elaboraba colectivamente en relación a qué fotografiar? ¿O todas salían y fotografiaban lo que querían en el momento?

M: –No, a veces lo sugería la maestra, a veces no. A veces lo sugeríamos nosotros, “¿Vos qué querés hacer?” Nos preguntaba la maestra a nosotros... “Y, yo quiero hacer esto”, le decía.

E: –Claro, por ahí te acompañaba un poco técnicamente en cómo hacerlo.

M: –Sí, cuántos minutos para sacar la foto bien... Lo que le importaba era cuántos minutos teníamos que estar así quietitas para sacar con la cajita, y estar bien así hasta tres minutos, cuatro minutos a veces, cuando estaba oscuro o nublado, se llevaba más tiempo.

E: – ¿Y cuál es la foto que más te impactó?

M: –La de la mirada de mis compañeras.

E: – ¿Qué te pasaba cuando las veías a ellas ahí?

M: –Me pasaba muchas cosas que podía ser una gran escritora, que podía sacar las fotos... Que tenían la expresión de la cara de su rostro... muchas cosas, te pasan muchos fantasmas en la cabeza... Le digo yo, ponerte sexy.

E: – ¿Ustedes se arreglaban para las fotos?

M: –Sí, sí, nosotros nos arreglábamos, nos peinábamos y salíamos con los peinados bien. Yo con la colita siempre.

E: –¿Y muchas fotos eran posadas?

M: –Sí, posábamos la foto... Y Reina era igual, porque Reina así como vos la ves, es muy coqueta, y se tiene que poner, se tiene que pintar bien, y posar.

E: –Hay fotos como que se ven medio borrosas, que no se entienden bien. ¿Eso fue una elección?

M: –No, teníamos que corregir.

E: –Hay algunas que salieron en la edición, que incluso están muy buenas. Pero hubo un momento en la elección donde esas fotos quedaron..

M: –Sí, a veces por elección de que estaban borrosas así.

E: – ¿Y por qué? ¿Qué significaba eso?

M: –Significaba que, bueno... ¿Viste mis compañeras que abren los brazos? ¿Que están así abriendo los brazos?

E: –Esa foto es muy hermosa...

M: –Esa foto es de... qué pasa conmigo, tengo que ser libre, libre. Significa de vivir, de ser la misma que era antes, antes de llegar al penal. Hay muchas fotografías que a veces, es como que uno lo tiene olvidado, el pasado... Se olvidan a veces las chicas del pasado.

E: –Tenés que vivir el momento de estar ahí, y sobrevivir ahí...

M: –Sí, no para que te coma la cabeza, porque la cárcel no es para que te coma la cabeza. Porque hay chicas que le come la cabeza la cárcel.

E: –Por eso la importancia de los talleres ¿no?

M: –La importancia de los talleres y de que ellas tengan ganas de vivir, de ser buena persona.

E: –Si vos tuvieses que decir qué aprendizaje te dejó el taller, ¿qué dirías?

M: – Muchas cosas... este taller de afuera me dio muchas posibilidades.

E: –¿Y de adentro de la cárcel, los que hacías ahí dentro del penal?

M: –Y... la poesía... y sacar fotos. Esa es la posibilidad para que sea alguien en la vida yo cuando salga.

E: – ¿Y si tuvieses que decir qué aprendizaje te dejó el taller de fotos? Como qué legado...

M: –Mucho, mucho... Las ganas, quién soy ahora, Marta.

E: –**Ganas de recuperar tu identidad.**

M: –Ganas de recuperar mi identidad. Yo recuperé mi identidad acá en este taller sacando fotos. Eso es la apreciación mía, que yo soy alguien en la vida que no... Que lo pasado hay que olvidar por más que uno quiera olvidar, a veces uno no se puede olvidar. Ahora yo puedo abrir los ojos y contarte mi verdad, y antes no podía ni hablar de mí que me ponía a llorar. Es duro de contar, aunque uno se contiene a veces, pero es bueno llorar también.

E: –**Sí hay que descargar como se puede.**

M: –Sí, sí, pero hablando... salen las cosas.

E: –**¿Qué lugar creés que tiene la soledad ahí adentro del penal? ¿Qué les pasaba a ustedes en relación a eso, al pensar en eso?**

M: –A mí me pasó muchas cosas que a veces estaba sola en mi celda con esa silla, como vos decís, pensando que hará mi familia y cómo arreglar para salir, cómo luchar. Porque a veces uno está preso, pero no sabe por qué está preso. A veces injustamente, y te duele mucho, y tenés que sobreponerte en eso. Hacer de tu mismo juez el testigo, y tu mismo fiscal, porque vos pones un fiscal y tu juez, el que te va a condenar. Entonces, tenés que prepararte también, y eso es lo que hacían mis compañeras. Yo a veces hacía de jurado, de juez y de causante. Eso te pasa por la cabeza siempre.

E: – **¿Qué lugar tenía lo religioso dentro del penal?**

M: –Yo era de buscar el Espíritu Santo a las tres de la mañana. Lo buscaba, lo buscaba con ansiedad y pedía que me dé inteligencia, sabiduría y corregir las cosas malas. Entonces, yo les prestaba oído a mis compañeras, pero ya definitivamente porque creía mucho en Dios, y yo creo siempre en Dios, lo amo a Dios, lo amo a Cristo también. Pero, hay algunas veces que te queda por ser fanática, no religiosa. El fanatismo, ser fanática, ya pasa sobre la religión, y quiero hacer esto y no lo hace, no lo cumple.

E: – **¿Creés que eso está representado en las fotos? ¿Muchas chicas buscaban representar eso?**

M: –No, muchas chicas no, algunas.

E: –**Había varias fotos en donde ustedes se sacaban autorretratos ¿Por qué era eso?**

M: –Sí... Me saqué algunas fotos, pero muy pocas.

E: –¿Qué te pasaba después al ver la imagen, de verte a vos?

M: –Sí... como alejada... alejada de tanto sufrimiento, de pasar mucho sufrimiento adentro, y que no poder hacer la misma cosa.

E: – ¿Y cuando tus compañeras se veían ellas en las fotos, y veían su imagen?

M: –Que estaban cambiadas, que cambiaron un montón. Se veían cambiadas, porque mis compañeras algunas no son así. Por ejemplo, mi amiga Reina no era así, era diferente.

E: –Ah, físicamente.

M: –Sí, físicamente. Ella se apoyó mucho en Dios, cuando ella salió se apoyó mucho en Dios. Aunque no sé si adentro ella lo hacía. Yo las veía poco y nada, pero cuando la veía trataba de ayudarlas a mis compañeras. Siempre aparentemente las ayudé a todas casi, pero hablándoles de Dios y qué va a pasar, ya falta poco, tienen que tener confianza en Dios para que salga... Eso era la mano, solamente Dios te puede sacar de acá.

E: – ¿Y en la familia también?

M: –Sí, sí, que apoye. Yo a ella siempre le dije que hay que orar por la familia, para que la familia te ayude también.

E: – ¿De qué cosas fotografiaste que te acordás además de las de la mirada? Me decías los espacios...

M: –La cocina, mis compañeras, cómo era...La alegría de sacar fotos que me faltaba sacar, cómo jugábamos al fútbol, que éramos felices en ese momento. Hacer carteras de cuero, también éramos felices. Pero a mí me hubiera gustado sacar una foto ahí en ese mismo instante. Captar cómo terminaba una cartera, cómo se hacía una cartera.

E: –Y si tuvieses que contar algo que te haya sorprendido en el tiempo que hiciste el taller de foto ¿qué dirías?

M: –El árbol de la vida.

E: – ¿Y dentro del taller? Porque eso fue afuera.

M: –Las plantas.

E: – ¿Fotografiaste las plantas también?

M: –Sí.

E: –¿Por qué te sorprendían las plantas?

M: –Porque tienen algo que no lo tenemos nosotros. Sí, y yo estaba en jardinería.

E: –**Claro, y las veías crecer...**

M: –Las veía crecer y que se iban haciendo más grandes. Planta interior ¿no? Son mágicas. Y como nosotros crecemos, que como nacimos nosotros, de una planta, de una semilla, y cómo íbamos creciendo.

E: – **¿Creés que hay diferencia en estar en el penal sacando fotos y cuando estuviste afuera sacando fotos?**

M: –Mucha diferencia.

E: – **¿Por qué?**

M: –Porque ahí descubrí yo, quién era yo.

E: – **¿Y en relación a las limitaciones?**

M: –Que no podes sacar fotos a donde vos querés, porque hay límites en la cárcel

E: – **¿Y qué te pasaba con eso a vos?**

M: –Me fastidiaba. Me fastidiaba porque vos no podías sacar una foto a donde vos querías... Por ejemplo, a mis compañeras yo les quería sacar fotos en el fútbol.

E: – **¿Y no se podía?**

M: –No se podía, en las carteras de cuero, en las aulas cuando hacíamos poemas, poesía... Y muchas cosas, donde íbamos caminando, donde había una fiesta, no se podía, Y teníamos que hacer todo eso. Cuando hacía teatro, que murió Lito Cruz, bueno yo con Lito Cruz, hacía de un gaucho. Me había gustado.

E: – **¿Había algo que vos te imaginabas que quisieras sacarle foto a esto afuera mientras estabas adentro?**

M: –Si, a Lito Cruz. Sacando lo que representaba... Cómo te puedo decir... llevar una carrera de como él estaba, como diciéndole “Acá estoy yo”. Como yo hacía teatro, también me hubiera gustado que él significara... significó para mí, porque ya no está él. Contar historias de un gaucho, que es como Martín Fierro, ¿viste?, como Juan Moreyra.

E: –**Y si vos tuvieses que describir qué es un penal, ¿qué dirías?**

M: –La peor cosa.

E: – ¿Qué sucede ahí adentro? ¿Qué pasa con el tiempo, los espacios como me decías?

M: –Tenés que sobrevivir... Eso, ganarla a la yuta como digo yo, ganarle a la gorra. Vos aprendes ahí que la menor, que es una celadora, hasta llegar hasta arriba, que es un director. Ganarle, pensando y ganándole. Ganándole quiere decir llegar, ir escalón por escalón y decir “yo soy ésta y usted es éste”. De la reja para acá estoy yo, y de afuera de la reja está usted.

E: – ¿Y qué era lo que más extrañabas de afuera cuando estabas ahí?

M: –A mi hijo, lo que más quiero, a mi hijo. Y también la quería a mi suegra, era como una madre para mí...

E: – ¿Viste alguna vez fotos de algún penal? ¿O hechas por otras chicas o hechas por alguna persona que estaba afuera y que ingresaba al penal a hacer fotos?

M: –Yo antes estuve en otro penal donde había un taller.

E: – ¿Y ahí hacías el taller también de fotografía?

M: –No, no, venía a hacer carpetas, a hacer otras cosas.

E: – ¿Vos conocés esas fotos que hacían las chicas ahí o no?

M: –Sí, alguna la vi en la revista que ellos hacían ahí adentro. El penal la hace.

E: – ¿Y sabés si la difunden por afuera a esa revista?

M: –No, eso no sé. Tengo todavía una revista que es del penal, que sacaba una maestra en el penal. Yo estude en el penal.

E: – ¿Qué estudiaste qué?

M: –Hasta séptimo grado e hice primer año también. Estudiaba todo lo que es... no me acuerdo.

E: – ¿Eso no fue en Ezeiza, sino en el otro penal que me decís?

M: –Si, estudiaba en la Unidad 31, y estuve en la Unidad 3. Pero me llevaron porque fui elegida, las que vamos a la 31 somos elegidas.

E: – ¿Por qué? ¿Qué significa?

M: –Que somos elegidas por mejor comportamiento, mejor todo. Te lleva un director, el director que era del penal. ¿Cómo se llamaba el director este? Hortel. ¿Cómo se llamaba lo que hacía Hortel? Era de... comisión de cárcel. Ellos mismos te entrevistaban también, después te decían “vení”, como me dijo no solamente Hortel, me dijo otro director que era el rubio.

E: – ¿Era como un premio, por buena conducta?

M: –Por buena conducta y buen comportamiento y lo que vos hacías en el penal. Yo siempre traté de ser más humilde de lo que soy. Llevarme bien con las personas y con mis compañeras.

E: – ¿Qué significó para vos salir del penal?

M: –Del penal... Primero salir, pero no me ayudaba nadie acá, porque yo pase los currículos y me fue mal, porque me decían “vos estás presa, no te puedo dar trabajo a vos”, como bajándome la moral ¿viste? Esas cosas. ¿Cómo se llama esa la palabra cuando te ignoran? Cuando una va y pide trabajo...te discriminaron mucho. Y también me discriminó una chica que estaba en la Facultad de Derecho, porque cuando fueron a detenerme a mí yo estaba lo más bien y ella dijo que yo era esto, que yo era lo otro y que la señora era muy ridícula. ¿En qué sentido le dije yo? Yo estudiaba hotelería, de ese también tengo otro currículum que es hotelería.

E: – ¿Se te ocurrió volver al penal a dictar algún taller?

M: –No me ofrecieron porque yo tenía ofrecimiento de la gente del penal, porque tengo al director o la sub directora. Las directoras que están ahí en el penal siempre me dieron el lugar. Si yo quería volver a hacer algo lo hacía, pero no tenía espacio. Quería hacer otras cosas acá, no quería ir al penal.

E: – ¿Sentís que adentro del penal estas siempre observada?

M: – Observada tenemos que estar, todas, porque tenés una celadora en tu pabellón, otra celadora le corresponde a otro pabellón, y así. Te ven todo el tiempo.

E: – ¿Hasta cuando te bañas?

M: –Hasta cuando te bañas. Te sacan todas las cosas, te tocan todo, te dejan todo tirado, desparraman todo... La azúcar con la yerba mezclan, el aceite, todo... Y más cuando hay una fiesta, peor.

E: – ¿Y qué pensás en relación a lo que Alejandra me contaba de que ahora no dejan sacar fotos dentro del penal?

M: –Es una ridiculez lo que hacen.

E: – ¿Por qué crees que pasa, qué te pasa a vos con eso?

M: –Me parece muy mal.

E: – ¿Qué te pasó a vos con el hecho de la edición, de seleccionar fotos –no sé si participaste o no de la selección de fotos– para los libros, si me querés contar?

M: –No, yo no trabaje con eso.

E: – ¿Creés que son necesarios los talleres dentro del penal?

M: –Creo que son necesarios, muy necesarios, y que nos lleven a sacar fotos para que vean que cambiamos algunas.

Esta tesina se terminó de imprimir el 27 de agosto de 2018 y fue encuadernada por las integrantes y ex detenidas que forman parte de la Asociación Civil y Cultural Yo No Fui.